

100 YIL BEUYS



Editör:
Marcus Graf

AKBANK
SANAT

100 Yıl Beuys - Marcus Graf	3
Beuys ve Biofili - Didem Kara Sarıoğlu	10
Beuys ve Şamanizm - Ş. Cem Onat	24
Beuys ve Kelt Kültürü - Lale Delibaş	42
Beuys ve Fluxus - Fırat Arapoğlu	56
Beuys ve Sosyal Plastik - Bünyamin Özgültekin	74
Beuys ve Malzemeleri - İsmet Değirmenci	92
Beuys ve Edisyonları - Klaus Staeck	106
Beuys ve Günümüz - Jochen Proehl	126

100 Yıl Beuys

2021 yılı, 20. yüzyılın ikinci yarısının en etkili sanatçılarından biri olan Joseph Beuys'un (1921, Krefeld, Almanya – 1986, Düsseldorf, Almanya) 100. doğum günüyüdü. Bu bağlamda Akbank Sanat, bu multidisipliner sanatçının biçimsel, estetik ve kavramsal stratejilerini ortaya çıkarmak için rehberliğim ve moderatörlüğüm altında çeşitli uzmanlarla dokuz görüşmeden oluşan bir seri gerçekleştirdi. Beuys'un doğa, Şamanizm, Kelt kültürü ve Fluxus anlayışını tartıştık. Alışılmışın dışında malzeme kullanımı ve sanat edisyonlarına yaklaşımı, geniş sanat tanımı ve sosyal plastik kavramı gibi diğer konular da incelendi. Konuşmalar, Beuys'un eserlerinin günümüz toplumu ve çağdaş sanat ortamı için ne kadar önemli olduğunu ortaya koydu.

Joseph Beuys, bireyin dünyadaki konumuna ilişkin bütünsel bir anlayışın hüküm sürdüğü yeni bir sanat ve toplum kavramı tasavvur etti. Sanat kavramının biçimsel ve kavramsal sınırlarını genişleterek devrim yaratırken, herkesin bir sanatçı olduğuna, herkesin yarattığına ve dolayısıyla herkesin toplumu şekillendirmeye dahil olduğuna inandı. Bu demokratikleştirilmiş sanat nosyonu, sanatın kamusal alandaki politik işlevinin altını çizmektedir. Aynı zamanda, eski pasif izleyici, kendi yaratıcı hayal gücünü estetik algı ve sanatsal üretim sürecine entegre eden aktif bir katılımcıya dönüştüğü için disiplinler arası ve katılımcı bir sanat anlayışına da neden olur. Bunun yanı sıra, 1960'lardaki postmodern durumu erken kavrayışı, toplumun önceden onaylanmış tüm büyük anlatılarını ve sanatın geleneksel anlamını eleştirel bir şekilde sorgulamasına yol açtı.

Gerçekten de Joseph Beuys karizmatik bir şamanist, tutkulu bir politikacı, eleştirel bir eko-aktivist, gerçek bir hümanist, somut bir ütöplast ve etkili bir öğretmendi. Her şeyden önce, daha önce bahsedilen tüm kimlikleri karmaşık sanatsal çalışmasında birleştirmesine rağmen, sanat dünyasını sonsuza dek değiştiren büyük bir sanatçıydı.

Sanat söyleşilerimizin dökümlerinden oluşan bu yayın, konu hakkındaki bilgilerini bizlerle paylaşan Bünyamin Özgültekin, Didem Kara Sarioğlu, Fırat Arapoğlu, İsmet Değirmenci, Jochen Proehl, Klaus Staeck, Lale Delibaş ve Ş. Cem Onat'ın katılımı ve katkısı olmadan gerçekleşemezdi. Joseph Beuys çalışmasındaki değerli görüşleriniz için hepinize teşekkür ederim. Akbank Sanat yönetmeni Derya Bigalı'ya da beni bu projeye davet ettiği ve koordinasyonunu bana emanet ettiği için teşekkür ederim. Son olarak konuşmaları organize eden, videoları çeken ve Akbank Sanat YouTube projesini kitaplaştıran Zeynep Arınç'a ve Akbank Sanat ekibine teşekkür ediyorum.

Bu yayının, Joseph Beuys'un yapıtlarının anlaşılmasına ve paylaşılmasına değerli bir katkı anlamına geldiğine inanıyorum. Beuys'un külliyatının geçmiş ve şimdiki anlamını ortaya koyarak, Beuys'un devrim niteliğindeki sanat fikirlerini genç nesillere ileterek, güçlü ve yenilikçi çalışmalarının bugün hâlâ önemli olduğunun fark edilmesine olanak sağlıyor.



Elinizdeki kitapta, Akbank Sanat'ta 100 Yıl Beuys adlı seminer serisinde farklı sanat uzmanlarıyla Beuys üzerine sohbetler gerçekleştirdiğim konuşma metinlerini topladık. Bu ilk bölümde, Joseph Beuys'un çalışmalarına bir giriş yapacağım. Kavramlar, çalışma metotları ve sanat tarihindeki yerini sizinle paylaşacağım.

Beuys'a baktığımızda, aslında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatı en derinden etkileyen sanatçılardan birisinden bahsediyoruz. Yaratıcılık ve katılımcılık, mistisizm ve politika kombinasyonu, sanat ve toplum, sanat ve politika, spiritüalizm ve bilim, sanat üretimi ve sanat paylaşımı konusunda son derece yenilikçi ve son derece önemli bir sanatçı. Bu seride Beuys'un hayatı, sanat felsefesi, malzeme kullanımı, estetik hakkında düşünceleri, sanat ve toplum ilişkisi ile sanat ve politika yanı sıra, tabii ki sanat ve ekoloji arasındaki bağlantıları hakkında konuştuk. Joseph Beuys günümüzde hâlâ önemini sürdüren bir sanatçı. 1970'lerde toplum ve dünyanın değiştiğini çoktan hissetmişti ve bu değişimin devam edeceğini de biliyordu. Toplumsalcılık, politika, demokrasi, sosyal beraberlik kavramları ama aynı zamanda sanat ve sanat ortamı ile sanatın tanımı için olan önemi, bunun gibi kavramların temelli değişeceğini düşünmesinden ileri geliyordu. Bu değişimin en önemli motorunun sanat olabileceğini söyledi. Hatta sadece sanat ile bu dünyayı değiştirebileceğine inanıyordu. Bunun için sanat tanımının tamamen yenilemesi gerektiğini savundu. Sanat tanımının daha geniş, daha katılımcı, daha süreç odaklı, daha toplumsal ve daha siyasi olmasını istedi.

Aslında Joseph Beuys henüz 70'lerde çoktan postmodern bir dünyadan bahsetmişti. Hayatın değiştiğine ve dolayısıyla eski kavramlardan hiçbirinin eskiden olduğu gibi kalamayacağına inanıyordu. Hem toplum hem politika hem de sanatın tamamen değişmesi gerektiğini savunuyordu. Günümüzde, post-postmodern ya da altermodern bir dünyadayız. Baktığınızda, aynı sorunlar ile hâlâ uğraşıyoruz. Örneğin, Beuys Yeşil Parti kurucusu olarak 50 sene önce ekolojik sorunlardan bahsediyorken günümüzde bu sorunların ne kadar mühim, ne kadar önemli olduğunu hep beraber zaten yaşıyoruz. Öte yandan Beuys, gerçek demokrasi, somut ütopya gibi kavramlar üzerinde de duruyordu. Herkesin sanatçı, herkesin yaratıcı olduğu ve dolayısıyla herkesin bu toplum ve dünyayı etkileyebileceğine, şekillendirebileceğine, değiştirebileceğine inanıyordu. Beuys'un bu düşünceleri tabii ki sadece sanat için değil, hepimiz için çok değerli.

Joseph Beuys'un çalışmalarını anlamak için, sanat ve felsefe ile sanatın bağlamı içinde hümanizm, sosyal felsefe, antropozofi gibi birçok ekol ve düşünceyi bilmemiz gerekiyor. Örneğin Rudolf Stein'in antropozofi ekolü ve felsefi düşüncesi çok önemli. Beuys, performans, Happening ve Fluxus hareketlerinin yanı sıra kamusal alanda sanat konusunda da çok yenilikçi ve öncü bir sanatçı. Öte yandan heykel ve yerleştirme alanındaki çalışmalarına baktığımızda, aslında erken enstalasyon sanatçılardan birisi olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, katılımcı sanatçının ve katılımcı sanatın öncüsü olarak bildiğimiz Beuys, bir hoca ve sanat kuramcısı olarak sanatın genişletilmiş bir tanımına ihtiyacı olduğumuz düşüncesiyle ortaya koyduğu sosyal heykel kavramı ile sanat ve toplum arasındaki bağlantıları ele alışıyla çok önemli ve iyi bir örnek. Ünlü, aynı zamanda tartışmalı bir figür. Sanatçı, Şaman, siyasetçi, öğretmen ve şöhret. Yani birçok rol ve kimlik üstlenen bir sanatçıdan bahsediyoruz.

Joseph Beuys, 12 Mayıs 1921'de Krefeld'de doğdu fakat yaklaşık 50 bin nüfuslu olan Kleve kentinde çocukluğunu ve ilk öğrencilik zamanlarını geçirdi. Babası tüccar olan ve orta sınıf bir aileden gelen Beuys, hümanist bir eğitim aldı. Çocukluğundan itibaren fen, botanik, zooloji gibi alanlarla ilgilendi.

Bir botanik bahçe ve hayvanat bahçesi kuran sanatçıyı çok erken yaşlarında doğa, fen ve hayat arasındaki bilgileri ve ilişkileri araştıran bir genç olarak değerlendirebiliriz. 1940 yılında eğitimini Alman eğitim sistemindeki en yüksek lise derecesi olan Abitur ile tamamladıktan sonra aynı sene hava kuvvetlerine katıldı ve 1945'e kadar asker olarak hayatını sürdürdü.

Kendisini de bu şekilde tanıtan Beuys'un sorunlu bir çocuk olduğunu biliyoruz. Melankolik ve bazen depresif dönemler yaşayan bir gençten bahsediyoruz. Evden kaçtı, sirke katıldı ve bir zamanlar da doktor olmak istedi. Fakat 1940'lardan itibaren sanatçı olmaya karar verdi. Tam da o dönemde bu meşhur ve efsane olarak bildiğimiz 1943'teki Crimea bölgesindeki uçak kazasını yaşadı. Aslında bugün hâlâ ne kadar gerçek olup olmadığını tartışıyoruz. Fakat sonuç olarak kendi anlatımına ve kendi efsanesine göre, 1943'te uçak kazasının ardından ağır yaralandı ve Tatar bir kabile tarafından kurtarıldı. Keçe ve yağ sayesinde hayata döndü.

Bu efsane, bu öykü 1960'tan itibaren sanatsal çalışma pratiklerinde kullandığı malzemeler için önemli bir referans noktası oldu. Zira keçe, yağ ve başka organik malzemelerinin belli bir dönüştürücü güce sahip olduğuna inanıyordu. Aynı zamanda Şamanist rolü ve sanatçı kimliği için önemli referans noktalarını bu dönemde bulabiliriz.

1945'ten sonra Kleve'e döndü. İngiliz savaş esiri kampından ailesinin yanına taşındı. Bu dönemde sanat çalışmaları üzerine yoğunlaştı, ağırlıklı olarak çizimler yaptı. Kleve zamanında heykeltıraş Walther Brück ve ressam Hanns Lamers ile tanıştı. Onların sayesinde Kleve'deki sanat ortamına girdi ve buradaki sanatçı gruplarıyla beraber ilk sergilerine katılmaya başladı. 1946'da Düsseldorf Sanat Akademisi Anıtsal Heykel programına öğrenci olarak başladı. Öğrencilik döneminde diğer profesyonel sanat arkadaşlarıyla beraber sergilere katıldı ve Ewald Mataré'nin sınıfındayken hocanın çalışmalarında asistan olarak çalıştı ve 1953'te mezun oldu. Fakat 1950'ler onun için zor bir dönemdi. Hem ekonomik sıkıntılar yaşadığını hem de hâlâ savaşın travmalarının etkisi altında kaldığını biliyoruz. Bu yüzden onun için depresif bir dönemdi. Bu dönemde binlerce çizim yaptı, bazı heykelleri de yine bu dönemde yarattı. Kariyer açısından hızlıca ilerliyor ve yükseliyordu.

1960'lardan itibaren toplumsal ve siyasi içerikli olan bir sanat anlayışı ve sanat pratiği geliştirdi. O dönemde artık sanatının kültürel, toplumsal ve siyasi bir fonksiyonunun olduğunu düşünüyordu. Novalis ya da Schiller gibi romantik yazarlardan etkilendi; bu yıllarda romantizmin bireysellik, yaratıcılık, ve özgünlük kavramları, Joseph Beuys için çok önemli olmaya başladı. O dönemde de Rudolf Steiner'in çalışmalarıyla tanıştı ve antropozofi felsefesiyle ilgilenmeye başladı. Bu bağlamda hem romantizm hem de antropozofi, Beuys'un sanat felsefesi için önemli temeller olarak değerlendirmemiz gerekiyor. Yaratıcı olmak, özgün ve bireysel olmak ve ayrıca özgür irade kavramı Joseph Beuys için çok önemli olmaya başladı. Bunların yanı sıra Goethe, Joyce, Galileo, Da Vinci gibi sanat ve kültür tarihinde önemli, özgür ve devrimci kişilerden de etkilendi. Çok okudu ve farklı bilim alanlarında kendisini yetiştirip uzmanlaştırdı.

Çeşitli sosyal bilimler alanları arasında Rudolf Steiner'in antropozofisini çok önemli bir referans noktası olarak değerlendirmemiz gerekiyor. Rudolf Steiner'ı 1861-1925 arasında yaşamış Avusturyalı filozof olarak biliyoruz. Ezoterik bilim olarak fizikötesi fenomenlerini inceliyor; mistisizm, Hristiyanlık ve bilimi birleştirerek formel bilgisinin

ötesine geçiyor. Steiner'in özellikle Özgürlük Felsefesi adlı kitabı Joseph Beuys için çok önemlidir. Bu eserde Rudolf Steiner özgür irade kavramının önemini altını çiziyor ve iç deneyimlerinin gücünü anlatıyor. Bu iç deneyimler sayesinde yaratıcı potansiyeli olan, özgür düşünen, bağımsız bireyler olunabileceğini vurguluyor ve bu iç gelişimini geliştirirken hayal gücü, ilham ve sezgi üzerinde duruyor. Bu üç kavram, yani hayal gücü, ilham ve sezgi 1960'larda Joseph Beuys için çok önemli kavramlar haline geldi. Özellikle özgür irade ve özgür düşünce, sanat felsefesinin temellerini inşa ediyor.

Kariyerine baktığımızda, yukarıda belirttiğim gibi hızla gelişen ve hızla yükselen bir sanatçıdan bahsedebiliriz. Beuys, 1951 yılından itibaren sergiler açmaya ve sergilere davet edilmeye başladı. 1953'te arkadaşları Hans ve Franz Joseph Van Der Grinten'in evinde sergileri düzenledi. 1960'larda büyük ve dünyaca ünlü sergilere davet edildi. 1964'teki III. Documenta'ya katıldı ve bundan itibaren her Documenta'da yer aldı. Bir ticari galerideki ilk sergisini, 1965 yılında, How to Explain Pictures to a Dead Hear (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt) adlı performansını gerçekleştirdiği Alfred Schmela Galerisi'nde açtı. Bu çalışma Beuys'un sanat tarihine geçen ve çok ikonik performatif eylemlerinden birisi niteliğini aldı. 1969'daki Harald Szeemann'ın When Attitudes Become Form adlı sergisine davet edildi ve bu sergi sayesinde daha uluslararası bir platformda artık tanınmaya başladı. Beuys, özellikle uluslararası sanat ortamında görünürlük konusunda doruk noktasına 1979'da New York'taki Guggenheim Müzesi'nde onun için organize edilen retrospektif sergisiyle ulaştı. Bu sergi, Guggenheim Müzesi'nde ilk defa bir Alman sanatçı için düzenlenen bir retrospektif olması nedeniyle oldukça önemliydi.

Joseph Beuys'un kariyerinde, sanatsal pratiğinde ve hayatında öğretmenliği çok önemli bir yer alır. 1961'de Düsseldorf Sanat Akademisi'nde, profesör olarak Anıtsal Heykel programında çalışmaya başlar ve Katharina Sieverding, Jörg Immendorf, Blinky Palermo, Peter Angermann, Walter Dahn ya da Sigmar Polke gibi çağdaş sanatın önemli sanatçılarının hocası olur. Fakat özgür irade ve gerçek katılımcılık gerçekleştirmek niyetiyle akademiye herkese açmaya çalışması büyük sorunlar yaşamasına sebep olur. Özellikle bürokratik kuralara karşı çıktığı ve geleneksel akademik çalışma prensiplerine karşı alternatif stratejiler yarattığı için akademiyle büyük sorunlar yaşar. Bu yüzden 1972'de profesör pozisyonunu kaybeder. Fakat hocalığı hiçbir zaman bırakmaz. Zira 1970'lerdeki büyük enstalasyonları, performansları ya da sergilerinde her zaman yapıtları ve enstalasyonlarının yanı sıra seminerleri ve konuşmaları da devam eder. Beuys, öğretmenliği onun en büyük sanat eseri olarak tanımlıyordu. Bu öğretmenlik meselesini sanat pratiğinde de görebilmek mümkündür. Yapıtlarında sıkça tahta kullanması buna örnek olarak verilebilir. Tahta kullanımı konusunda kendi seminerlerinde sıkça tahta üzerinde çalışan Rudolf Steiner'a da bir referans bulabiliriz. Steiner, kullandığı tahtaların çoğunu saklıyor ve bir bellek olarak kullanıyordu. Bundan dolayı Joseph Beuys'un çalışmalarında, üstüne bir şey yazdığı veya çizdiği tahtaları sıkça enstalasyonlarının bir parçası olarak görebiliriz.

Beuys, 1972'de V. Documenta'da "Office for Direct Democracy by Referandum" adlı bir çalışma gerçekleştirdi. Düşünün, herkes Documenta'da, dünyanın en önemli sergisinde büyük eserlere büyük enstalasyonlar yaparken, Joseph Beuys orada bir ofis kurdu ve 100 gün boyunca her gün oraya gidip insanlarla demokrasi, toplum meseleleri ve sanat hakkında konuştu ve tartıştı. Aslında insanlarla bire bir ve direkt iletişim kurmayı önemsendi. Joseph Beuys için nesne üretmek veya satılabilecek bir sanat ürünü yaratmak önemli değildir. Joseph Beuys toplum ve insanlar üzerinde bir

etki yaratmak istediği için direkt iletişime çok önem veren bir sanatçıdır.

Sanat tarihi kitaplarına baktığımızda Joseph Beuys sıkça Fluxus akımı içerisinde yer alan bir sanatçı olarak tanımlanır. Bu hem doğru hem de yanlış bir tanımlamadır. Tabii ki 1962'den itibaren arkadaşı Nam June Paik ile bazı Fluxus hareketlerinde ya da eylemlerinde ve sergilerinde yer aldı. O dönemde sanat akademisinde birçok performatif, Fluxus'a yakın olan eylemler yaptı. Fakat 1960'ların ortasından itibaren Fluxus hareketinden uzaklaşır. Çünkü Beuys, Fluxus sanatçılarından farklı olarak "sanat sanat içindir" anlayışına değil, "sanat toplum içindir" anlayışına inanan bir sanatçıdır. Bu toplumsalcılık ve siyasi içerikli sanat arzusu onu Fluxus'tan ayıran büyük bir fark anlamına gelmektedir. O senelerde, sosyal plastik, toplumsal heykel adlı kavramı yarattı. Tıpkı Rudolf Steiner gibi toplumu bir organizma olarak değerlendiriyordu ve bu dinamik yapı içinde herkes belli bir rol üstlendiğine inanıyordu. Dolayısıyla toplumu bir sanat eseri, bir Gesamtkunstwerk (Toplam Sanat Eseri) olarak değerlendirirken, bu toplum içinde yaşayan herkesi bu yapının bir parçası ve onun yaratılışına bir etken olarak görüyordu. Bu yüzden herkesin sanatçı olduğunu söylüyordu. Zira herkes bu organizmanın bir parçası olabilir, olmalı. Bu konuda tekrar 18. yüzyılın sonunda herkes sanatçı olmalı diyen Novales'e bir gönderme yapabiliriz. Joseph Beuys bunu daha da radikalize edip herkes sanatçıdır diyerek altını çiziyor.

Öte yandan Beuys sıkça Şamanizm'den bahsediyor ve bazen kendisini Şaman olarak tanıtlıyordu. Bu konuda sanat tarihine tekrar baktığımızda, sıkça sanatçıların alter personalar ve farklı kimlikler yaratıldığını görebiliriz. Picasso, Dali ve Warhol gibi kişilere baktığımızda, hem üretimleriyle hem de sanatçı personalarıyla yeni söylemler yaratmaya çalışıyorlardı. Şamanizm'e baktığımızda, çok rahat bir şekilde doğa, biyofilik davranışlar ve Rudolf Steiner'in antropozofi düşünceleri arasında bağlantıları kurabiliriz. Zira bu alanların tamamı fiziki, dokunabildiğimiz ve akademik bilgilerle tanımlayabileceğimiz dünyanın ötesine geçmeye çalışıyorlar. Beuys da enerjinin görünmez, auratik boyutlarından bahsediyordu. Beuys aslında bilerek kendisi için böyle bir alter persona geliştirdi. Modern toplum, yaratıcılık, duysumsal bilgiler ve duyguları ihmal ediyordu. Bundan dolayı akıl çağı, aydınlanma düşünce ekolü ya da Descartes'in Cognito Ergo Sum sloganının getirdiği rasyonalizme karşı bir görüş ve muhalif bir pozisyon sergiledi. Dünyamızın sadece ölçebileceğimiz verilerden oluşmadığını vurguladı. Ona göre görünmez ama bizim hayatımız üzerinde önemli etki yaratan boyutlar da vardı. Bu boyutları ezoterik bilim olarak değerlendirebiliriz. Sanatçı olarak bu güçlerini ortaya çıkartmaya çalıştı. Beuys, dünya görüşümüzü daha geniş bir şekilde yaratmamız ve daha geniş bir bakış açısına sahip olabilmek için yaratıcı olmamız gerektiğine inandı. Kendi özgür irademizi keşfetmemiz gerekiyordu. Bu bağlamda Joseph Beuys göstermek istediği sanatsal yöntemler ve boyutlarla kendisini bir model olarak sunarak bizi eğitmek ve sonuç olarak hakikaten toplumu iyileştirmek istedi.

Joseph Beuys, 23 Ocak 1986'da, Düsseldorf'ta vefat etti ama çalışmalarının etkisinin günümüze kadar devam ettiğini düşünüyorum. Külliyyatına baktığımızda, onu kendisinden sonra gelen birçok nesli etkileyen bir sanatçı olarak değerlendirmemiz gerekiyor. Özellikle onun diyalektik çalışma metodunun çok önemli olduğuna inanıyorum. Mistisizm ve felsefe arasındaki bağlantıları, ezoterik bilim, geleneksel fen ve geleneksel enformel bilgilerle karşılaştırması ve bunlar arasında ilişkiler kurması çok değerli. Geçmiş ve günümüz üzerine söylemleri, hatta geleceğe yönelik olan vaatleri ve söylemleri de son derece önemli olarak değerlendirebiliriz. Aynı zamanda

biyrsellik ve toplumsalılık arasındaki bağlantıları da. Beuys'un külliyyatını politika ve şiirsellik arasında değerlendirmemiz gerekiyor. Joseph Beuys siyasi bir kişi ve bundan dolayı 1970'lerde, Yeşil Parti'nin kurucuları arasında yer alıyor. Aynı zamanda, öğretmenliğinde de bu politik arzuyu görebiliriz. İnsanları etkilemek, insanlarla beraber bu dünyayı geliştirmek, yeni bir sanat ortamı ve yeni bir toplum yaratmak isteğini Beuys'un çalışmalarında görebiliriz. Öte yandan, siyaset ve toplumsal içerikli olan sanat yapıtları üretmesine karşın Beuys, asla didaktik, polemik ya da geleneksel bir politikacı ya da öğretmen gibi dikte etmedi. Baskı kurmadı. Aslında şiirsellik ve politika arasındaki bağlantılar sayesinde, hiçbir zaman sıkıcı, totaliter ya da tek taraflı bir sanatçı olmadı.

Aynı zamanda Beuys'un pek çok açıdan oldukça yenilikçi ve öncü olduğunu da söyleyebiliriz. Bugün, çağdaş sanatı düşündüğümüzde en önemli kavramlardan biri olan katılımcılık konusuna çok erken bir dönemde önem verdi. Malzeme konusunda da çok inovatif bir sanatçı. 1950'ye kadar baktığımızda sanat tarihinde, çoğu zaman geleneksel anlamda resim ya da heykel yapılıyordu. Fakat 1955 yılından itibaren Arte Povera, Yeni Realizm, Pop Art, Performans Sanatı, Happening ve Video Sanatı gibi yeni akımlar ve disiplinler ortaya çıkmasıyla birlikte sanat dünyası da genişlemeye başladı. Malzemeler ve disiplinler çoğalırken tam da bu yeni sanat dünyasının başında, öncü bir sanatçı olarak Joseph Beuys'u bulabiliriz. Yeni malzemeleri kullandı. Seyircileri dahil etti. Aynı zamanda günümüz için çok önemli olan yeni ve genişletilmiş sanatçı ve sanat tanımlarını yarattı. Malzeme, performans sanatı, katılımcılık, Happening ve 1990'ların ortasından itibaren bahsettiğimiz ilişkiyel estetik konularında erken çalışmalar yaptı.

Aynı zamanda Beuys, çok erken bir dönemde ekolojik sorunların ne kadar önemli olduğunun altını çizen bir ekolojik aktivist. Bundan dolayı sanat ve ekoloji arasında köprü kuran bir sanatçı.

Tabii ki eğitim konusunda da çok önemli bir rolü var. Zira geleneksel eğitim modellerine karşı olan bir sanatçı. Herkesin sanatçı ve yaratıcı olabileceğine inanıyor ve bu yeni dünya ile değişen sanat dünyasının yeni bir eğitim modellerine ihtiyacı olduğunu hissediyordu. Bu nedenle yeni eğitim modellerini gerçekleştirmeye çalıştı. Dolayısıyla günümüzde sanat eğitimi konusunda çok yenilikçi ve çok önemli bir figür.

Son olarak hayat ve sanat arasındaki köprü kuran sanatçılardan biri olan Beuys, daha demokratik, daha hümanist ve daha iyi bir toplum inşa etmeye çalışırken, sanatının çok önemli bir rolü olduğunu düşündü.

Tüm bu örneklere baktığımızda günümüzde hâlâ bu konuları tartıştığımızı görebiliriz. Kapitalizm tartışıyoruz, ekoloji tartışıyoruz, demokrasi tartışıyoruz, daha iyi, daha hümanist bir hayatı nasıl yaratabiliriz diye tartışıyoruz. COVID dönemindeyiz, nasıl hayatta kalabiliriz, nasıl yeniden ve yeni bir normal yaratabiliriz? Kent ve insan ilişkileri, insan ve doğa ilişkileri; hepsini aslında temel olarak yeniden tanımlamaya çalışıyoruz. Tam bu süreç içerisinde bence Joseph Beuys'u çok iyi bir örnek olarak değerlendirebiliriz ve yine bu yüzden Akbank Sanat'ın düzenlediği bu seriler bizlere önemli bir katkıda bulunabilir. Hep beraber bu toplumu ve bu sanat ortamını daha iyi yapabiliriz. Bu yüzden bizimle beraber 100 Yıl Beuys adlı seminer dizisine katılın, bu yolculuğun bir parçası olun ve hep beraber bu toplumu ve bu sanat ortamını iyileştirelim.

Marcus Graf



Joseph Beuys, Ahşap Kartpostal [Holzpostkarte], 1974
Çam üzerine baskı, 10,5x15x3,3cm
Marcus Graf Koleksiyonu



Joseph Beuys, Keçe Kartpostal [Filzpostkarte], 1974
Keçe üzerine baskı, 10,5x15x3,3cm
Marcus Graf Koleksiyonu

MARCUS GRAF

DİDEM KARA SARIOĞLU

Marcus Graf: Merhabalar. 100 Yıl Beuys adlı programımızda bugün Beuys ve doğa ilişkisini tartışmak istiyoruz ve bunun için Işık Üniversitesi'nden sevgili Didem Kara Sarioğlu ile beraberiz. Hoş geldiniz.

Didem Kara Sarioğlu: Merhabalar, hoş bulduk.

Marcus Graf: Şimdi Beuys ve Doğa derken, aslında spesifik bir bakış açısından da Joseph Beuys'un çalışmalarını incelemek istiyorum. Çünkü bir tarafta Beuys hakkında konuştuğumuzda Şamanizm, politika, toplumsalcılık ya da öğretmenlik gibi birçok farklı konu hakkında konuşabiliriz. Fakat tüm çalışmalara ve hayatına baktığımızda Joseph Beuys ve doğa arasındaki ilişki sanki hem yaşamı hem de eserleri için çok önemli ve temel bir konu. Dolayısıyla Beuys'un eserlerini anlayabilmek için yaşamının bütünü ele almamız gerekiyor. O zaman yaşamı konsu ile başlayalım bence. Joseph Beuys'un çocukluğunda, doğayı kendisi için çok önemli bir alan olarak değerlendirebiliriz. Beuys'un çocukluğunda doğa ile nasıl bir ilişkisi vardı?

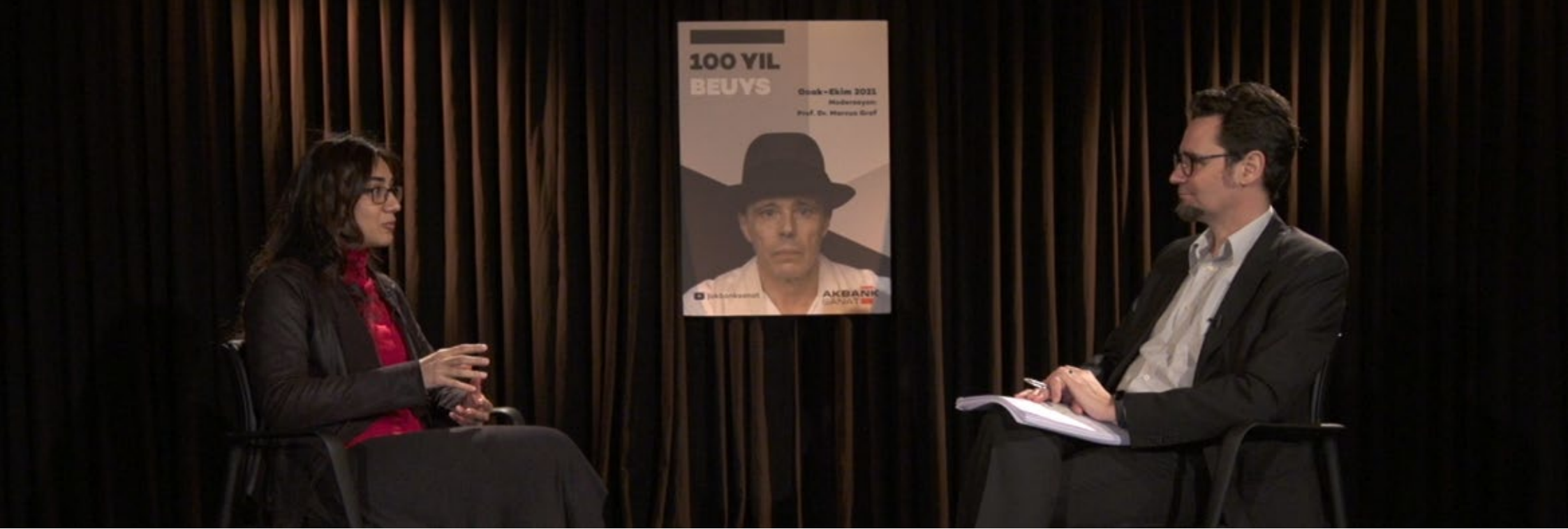
Didem Kara Sarioğlu: Şöyle, 1921'de ilk önce Krefeld'de dünyaya geliyor ama hep Kleve'li bir sanatçı olarak kendini görüyor Beuys. Orada doğup büyüyor. Üniversite için Düsseldorf'a gidiyor ama daha sonra geri dönüyor. Oranın peyzajı çok fazla etkiliyor tabii ki Beuys'u. Dediğiniz gibi daha da derinlere, çocukluk dönemine inecek olursak, doğanın çok önemli bir rolü var sanatçı üzerinde. Çünkü sanatçı çocukluk döneminde çok da dışa dönük bir çocuk değil, fazla arkadaşı da yok. Daha çok evinin çevresinde oyunlar oynuyor. Tabii bu savaş dönemi, sonrasının zorlukları, ailenin yaşam şartları... gibi birtakım etkenlerden dolayı hep etrafta bulunduğu şeylerle, doğal nesnelerle, doğanın kendisiyle oynamayı tercih ediyor aslında. Dolayısıyla biz biliyoruz ki doğaya olan ilgi de bu dönemde başlıyor. Son derece haşır neşir diyeceğim ben... bitkilerle, hayvanlarla ve çevresiyle.

Marcus Graf: Hatta bir botanik bahçesi, bir laboratuvar ve bir hayvanat bahçesi kuruyor, değil mi?

Didem Kara Sarioğlu: Evet, evinin arkasında. Beuys'un anlattığına göre şöyle, biliyorsunuz 5 yaşındayken bir intihar girişiminde bulunur. Tabii ki bunda başarısız olur ve daha sonra ailesi birazcık daha Beuys'un üzerine düşerler, daha titiz davranırlar. Onu çok da fazla evinden dışarıya bırakmazlar. Beuys da kendine evinin arkasında doğayla vakit geçirebileceği bir alan yaratır. Orada kendince bir hayvanat bahçesi kurar, bir botanik bahçesi gibidir de. İşte arkadaşları geldiğinde, arka bahçede hayvanları toplarlar, toprağı kazarlar, orada tüneller oluştururlar...

Marcus Graf: Sizce bu doğa merakı nereden kaynaklanıyor?

Didem Kara Sarioğlu: Şöyle söyleyebilirim; aslında bilmiyorum, biyofiliden bahsetmek için biraz erken mi ama biyofiliyi düşündüğümüzde, gen-kültür ortak evriminden bahsediyoruz. Hem genetik yapısında bu kodlanmış olabilir tabii ki ailesi, yani



yaşadıkları yer, işte kırsal bir alan olması, orada dünyaya gelmiş olması. Bir de tabii ki içinde bulunduğu kültür çok önemli. Bu ikisi birleştiği zaman, Beuys'ta tamamen doğaya düşkün bir kişilik geliyor. Tabii daha sonra, hayatın sonraki aşamalarında yaşadığı şeyler de onu buna itiyor biliyorsunuz, o uçak kazasından sonra. En azından kendi anlatımına göre. Bir de önemli, üzerinde durmamız gereken bir nokta; çocukluk döneminde ailesinin çok fazla Beuys'a ilgi göstermediğini, yani ister istemez ilgili olmadığını biliyoruz. Ve Beuys bu Rhein nehri kenarında, kırlarda, çimenlerin üzerine uzanıp gökyüzüne baktığında; tabii aslında her çocuk gibi, bunu belki şu anda abartıyormuşuz gibi gelir ama bulutları koyunlara benzediğini ve onları güden bir çoban olduğunu hayal ettiğini söyler. Fakat bunun da açıklaması yapılmıştır daha sonra. Kendisine çok fazla ilgi gösterilmediği için, Beuys oradaki ailesini sürü yerine koyar ve kendisini çoban yerine koyar. Böylece hayalinde ailesinin ona göstermediği ilgiyi o, onlara gösterir aslında... ve böylece Beuys ilk sağaltımını da gerçekleştirmiş olur çocukluk döneminde. Beuys'un hep vermiş olduğu referanslarla bunları söyleyebiliriz şu an.

Marcus Graf: Zaten Beuys'un biyografisine baktığımızda, hiçbir zaman tam emin olamadık. Ne kadar efsane, ne kadar kurgu, ne kadar gerçek? Fakat sonuç olarak bir sanatçı kimliği inşa ediyor ve bu sanatçı kimliğini ilerideki zamanlarda önemli bir sanatsal havuz olarak kullanıyor. Oradan sürekli besleniyor.

Beuys katılımcılık sanatının öncülerinden biri. Happening sanatçısı, öğretmen, siyasi aktivist ve toplumsal dönüşüm yaratmak isteyen bir sanatçı. Aslında oldukça

sosyal bir kişi. Fakat çocukluğunda tam tersi bir kişiliğe sahip sanki. Dediğiniz gibi daha içe dönük ve bazen de depresif bir kişiden bahsediyoruz. Ancak 1960'lardan sonra bir açılım ya da uyanış yaşıyor. 1943'te askerlik döneminde bu meşhur uçak kazasını yaşıyor ve bu efsanevi Tatar kabilesi sayesinde yağ ve keçeyle tanışıyor. Zira yağ ve keçe sayesinde hayata dönüyor diye kendisini anlatıyor bize. 20'li yaşlarında artık sanatçı olmaya karar veriyor ve çoğu zaman o dönemde çizimler yapıyor. Fakat özellikle Tatar kabilesinde kaldığı süreçte yağ ve keçenin mistik enerjisini keşfetmesinde sonraki sanatsal üretiminde organik malzeme kullanımı için bir ilk referansı bulabilir miyiz?

Didem Kara Sarioğlu: Beuys'un -yine Beuys'un anlatımıyla- bu uçak kazasından sonra hayatı tamamen değişiyor. Tabii ki bunun öncesinde de hayatın değişeceğine dair birtakım veriler bulabiliyoruz. Yani çocukluk döneminde doğayla olan oyunları, doğayı yakından tanıyor olması, sonrasında o radyo operatörü olduğu zaman askerde olduğu dönemlerde yine eğitime devam ettiği zamanlarda, doğayla ilgili bir belgesel filmin çekiminde yer alıyor bir iki sene boyunca. Orada da çok büyük bir etki var bana kalırsa... Sanatçının anlatımına göre bu kazayı geçirdikten sonra Tatarlar onu yağ ve keçeye sarıyorlar. Daha sonra Tatarların kendini kurtarması gibi, artık yarılı toplumun da kurtarılması gerektiğini düşünüyor, Beuys. Aslında buradaki ısı prensibi çok önemli. Şamanizm çok önemli. Isı prensibi derken, askerde olduğu dönemde ve öncesinde Rudolf Steiner'in kitaplarını buluyor ve okuyor. Orada arı kovanıyla ilgili çözümlemeleri var. Çünkü arı kovanının aslında bugün

hasta olan topluma bir örnek olması gerektiğini düşünüyorlar. Dolayısıyla tüm bu şeyler sanırım bir anda toplanıyor Beuys'ta. Savaş döneminde bir askeri kampta, İngiliz askeri kampında esir olduğunu biliyoruz. Orada çok zor zamanlar yaşıyor, bizim anlattığımız gibi değil tabii. Orada bulduğu yenebilir otları toplayarak, onları pişirerek hayatta kalıyorlar diğer insanlarla beraber, yine Beuys'un anlattığına göre. Yani bütün bunlar, nasıl hayatta kaldıysa, o zorluklardan nasıl çıktıysa, kendisi gibi yaralı olan bütün toplumlar da aynı şekilde çıkmalı... Bunun da öncelikli prensibi ısı vermek. Bu dolaylı olarak bal ile oluyor, keçeyle oluyor ve yağ ile oluyor tabii ki. Yağın kaotik yapısı, sıvı haldeki yapısı ve daha sonra onu dondurabiliyor olma özelliğiniz, insanların zihinlerinde katı rasyonel düşüncelerin Beuys tarafından, sanat aracılığıyla ısıyla eritiliyor olması, bunlar hep sanatın temelini oluşturuyor elbette doğal diğer elemanlarla beraber.

Marcus Graf: Beuys'un söylediklerine baktığımızda, sıkça modern toplumun ve modern hayatın aşırı rasyonalist yapısına karşı Şamanistik ritüeller ile antitezler geliştiriyor. Eserleri ve eylemlerinde görülen ve bilinen dünyanın ötesine geçmeye çalışan bir sanatçı olarak biliyoruz Joseph Beuys'u. Bu bağlamda organik malzemelerin dönüştürücü bir gücü olduğunu düşünüyordu. Hem kimya, hem ezoterik bilim hem fen alanlarında hem de kendi felsefesini yaratırken, doğadan kopuk ve doğa ile iç içe olmayan modern insanın, sıkıntısının bu kopuk halinden kaynaklandığını altını çiziyor. Bu bağlamda Rudolf Steiner'la bağlantı kurabiliriz ya da sizin de kullandığınız biyofilik terimini sanatçı olarak Joseph Beuys üzerine konuşabiliriz. Bu biyofilik terimini biraz detaylandırabilir misiniz?

Didem Kara Sarioğlu: Tabii. Edward Wilson tarafından ilk olarak ortaya atılıyor. Aslında daha öncesi de var ama bizim bugün güncel olarak kabul ettiğimiz terimiyle Edward Wilson tarafından ortaya konuluyor bu hipotez. Aslında üç kere tanımlanıyor. En son 1993 senesindeki güncel tanımını halen daha koruyor diyelim. 70'lerde ve 80'lerde de tanımlandı çünkü. İnsanların içgüdüsel olarak doğaya karşı bir yakınlık hissetmesi. Burada doğaya ve aslında yaşam benzeri, canlılık benzeri olan şeylere karşı da bir yakınlık hissetme söz konusu. Ama Edward Wilson da daha çok bunu, şu anda doğa ve canlı üzerinde inceliyor. İçgüdüsel olması ve biyokültürel ortak evrimle gerçekleşmiş olması önemli bu hipotez içerisinde ve diyor ki insanoğlu Doğu Afrika savanlarından bugüne gelmiştir. Biz var olmadan önce dünyada, canlılık vardı, insanoğlu orada evrimleşmeye başladı, dört ayak üzerinden iki ayağın üzerine kalktı, beyni gelişti. Dolayısıyla yaşamış olduğu Doğu Afrika savanlarının su kenarlarında -hayal edecek olursak eğer su kenarlarındaki yaşamdan- beslendi, orada üredi, neslini devam ettirdi ve dolayısıyla burada gördüğü, bildiği şeyler ona bir tür keyif veriyor. Çünkü orada var olabiliyor. Dolayısıyla bugün biz içimizde doğaya olan bu tutkuyu biyofili olarak adlandırıyoruz. Aslında Edward Wilson biyofobiye de, yani doğaya karşı sergilediğimiz fobik duygu, tutum ve davranışları da biyofilin bir parçası olarak görüyor. Çok büyük bir skala... Bazıları ise biyofili ve biyofobiye birbirinden ayırıyor.



Marcus Graf: Joseph Beuys, Novales Chilla'dan da etkilenmiş, romantizm ekolüne ve düşüncelerine yakın olan bir kişi. Aslında romantizm de sizin biraz önce bahsettiğiniz biyofilik tezlerini savunuyordu. Zira o dönemdeki sanayileşen ve kentleşen toplum doğadan kopuk bir şekilde yaşıyor. Doğa sadece bir hammadde olarak kullanılıyor. Bundan dolayı yeni bir yaşam tarzı ortaya çıkıyor ve doğadan kopuk bir şekilde yaşarken duyuşsal boyutlarımız ve duygularımızı ihmal ederek bir felakete doğru gittiğimizin altını çiziyordu romantik düşünürler ve sanatçılar. Friedrich Schiller'in yazıları ve Caspar David Friedrich'in resimleri aklıma gelen ilk örnekler. Bu yüzden ilk biyofilik düşünceler bu dönemde ortaya çıkarken, Joseph Beuys bu yolu daha radikal ve net takip ediyor. Çok somut ve net bir şekilde biyofilik konseptlerin öneminin altını çiziyor. Dediğiniz gibi hem kendisini bir örnek olarak gösteriyor hem de somut olarak toplumu iyileştirmek istiyor. Dolayısıyla biyofilik bir sanatçı olarak, hem doğa teması, hem estetik anlayışı ve hem de malzemeyi seçim konusunda Beuys'u nasıl değerlendirebiliriz? Mesela biyofilik yansımaları malzeme seçiminde görebilir miyiz?

Didem Kara Sarioğlu: Görürüz tabii. Şöyle, aklıma ilk gelen çalışmaları hemen; mesela bu çakalla gerçekleştirdiği, Çakal, Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor, 1974 tarihli olan çalışması hemen ön planda. Bir de 7000 Meşe çalışması şu anda hemen aklıma geliyor, Documenta 7'de gerçekleştirdiği. Belki bunlara birazcık



değinebiliriz. Buradaki çakaldan bahsetmek gerekiyor. Amerika'da gerçekleştirdiği ilk çalışma, bu çakal çalışması için Amerika'ya gidiyor ancak kimseyi görmek istemiyor. Sadece çakalla iletişim kurmak istiyor. Bunun da bir sebebi var. Amerikan yerlilerini temsil ediyor aslında çakal Beuys için. Paleolitik dönemde çünkü Sibirya'dan atalarının daha doğrusu, çakalın atalarının, o dönemde oradan göç ettiğini düşünüyor. Beuys'un da tabii orada Şamanlardan gelen ve Tatarlar tarafından kurtarılmış bir kimliği var. Dolayısıyla aslında Amerikalıların, Amerikan yerlileriyle ilgili olan problemlerini gidermesi gerekiyor. Tıpkı Alman toplumu gibi Amerikan toplumunun da birtakım yaraları var, iyileştirilmesi gereken Beuys'a göre. Bu yerlileriyle barışması gerekiyor, beraber yaşamayı...

Marcus Graf: Çakal bir sembol olarak Amerika'yı anlamak ve anlatmak için kullanıyor, değil mi?

Didem Kara Sarioğlu: Evet, evet. Hatta kendisi olarak, yani Amerikan yerlisi olarak değerlendiriyor. Dolayısıyla ona bir performans yapma ihtiyacı var. Çünkü milyonlarca çakalı öldürmeye çalışmışlar Amerikan tarihinde ama başarılı olamıyorlar. İşte siyanürler kullanıyorlar, birtakım patlayıcılar kullanıyorlar, zehirler kullanıyorlar falan. Dolayısıyla barışıyor olmak lazım, üstesinden gelmek lazım. Beraber yaşanabiliyor olduğunu göstermek lazım. Çakalla beraber birkaç gün boyunca bu galeride parmaklıklar arasında bir performans gerçekleştiriyor. Tabii aslında yine bu performansı gerçekleştirmesinin, gerçekleştirebiliyor olmasının bir sebebi de bana kalırsa, liseyi bitirmeden önce bir sene boyunca, Kleve'deyken Beuys, oraya gelen bir sirkle beraber kaçıyor. Babasını son derece sinirlendiriyor. Sirkle beraber gittiği

yerlere afişler tasarlıyor, asıyor ve oradaki hayvanların bakımını üstleniyor. Bu çok önemli bir şey çünkü daha sonraki performanslarında, mesela ölü bir yaban tavşana resmini açıklamaya çalışmasında da bence tavşanı canlıymış gibi hareket ettirirken, o ufak videolarını izlediğinizde ne kadar ustalıkla ve gerçekten bir an acaba o tavşan ölü değil mi, diye düşündüğünüz oluyor. Bütün o hareketleri bana kalırsa o sirkte edindiği tecrübelerinden kullanıyor. Tabii ki de hayatında daha önce edinmiş olduğu bu tecrübeleri de işlerin bir parçasına dönüştürebiliyor olması, yani yaşadığı belki de negatif şeyleri pozitifte dönüştürebiliyor olması hem biyofilik bir kişiliği tanımlar bana kalırsa hem Şamanizm'le alakalıdır hem de sağaltımın kendisiyle alakalıdır. Tekrar ben çakal performansına geri dönecek olursam, Beuys'un orada bir çelik üçgen kullandığını görüyoruz, keçe malzemesini yine tekrar kullandığını görüyoruz. Bir baston kullandığını görüyoruz. Wall Street Journal gazetesinden bir tomar kullandığını görüyoruz ve samanları kullandığını görüyoruz. Burada hep biyofilik uyarılar var. El feneri var, eldiven var bu arada malzemelerin arasında. Bir de belki o Umwelt teorisine de biraz giriyor. İki canlı, yani daha doğrusu farklı canlılar bir ekosistem içindeler ancak hepsi kendi gözünden olduğu ortamı algılıyor. Dolayısıyla Beuys'la çakal evet aynı galerideler ama aynı şeyi acaba algılayabilecekler mi, nasıl anlayacaklar, bu çok önemli. Dolayısıyla ikisinin de aslında genetik kodlamasında olan şey var, ortaklık, ataları var. O Şamanizm ve o zaman çakalın atasıyla beraber bir olma durumu. Onu hatırlatmak istiyor. Oradaki baston mesela, zaman zaman bir çoban işlevi de görüyor, güdüyormuş gibi. Ama aynı zamanda sirkte belki de vahşi hayvanları sizden uzak tutmak için bir araç olarak da kullanıyor. Sanırım oradan da besleniyor. Çakalla tabii bu aynı ortamı paylaşabilmesi için insanlar konuşur birbiriyle, göz göze bakarlar, bu yeterli ama çakalda koku da lazım. Dolayısıyla Beuys zaman zaman keçesinden çıkar, onun samanının üzerinde yatar. Çakal da gelip onun keçesini paylaşır. Hem ısı hem de koku paylaşımı yaparlar. Bunlar çok önemli. Oradaki gazetenin üzerine işte tuvaletini yapar çakal. Bunun da o toplum için o anda neye önem veriyorlar, aslında değer vermeleri gereken şey nedir gibi beraberinde bazı mesajları vardır.

Marcus Graf: O zaman biz şu anda Beuys ve doğa ilişkisini konuşurken aslında malzeme seçiminden de bahsettik. Eserlerinde ve eylemlerinde organik malzemeleri, örneğin, bal, keçe ya da yağı kullanıyor. Öbür tarafta, eserlerindeki hayvan kullanımından bahsediyorduk. Tavşandan ve çakaldan bahsettiniz. Başka hangi hayvanları kullanıyor? At da aksiyonlarda yer alıyor diye hatırlıyorum.

Didem Kara Sarioğlu: At var evet. Atı sıkça kullandığını görüyoruz.

Marcus Graf: Geyik de var.

Didem Kara Sarioğlu: Geyik, geyik tabii ki. Geyik olmazsa olmazı. Aslında geyiğin boynuzları çok önemli Beuys için çünkü. Tavşanda da öyle, geyikte de öyle; yabani, Bir Yaban Tavşanına Resim Nasıl Açıklanır'da, o (tavşan) özellikle yaban tavşanı bu arada... Biz hep tavşan olarak çeviriyoruz ama özellikle kendini Beuys da yaban



Joseph Beuys, "I Like America and America Likes Me (Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni)", 1974, New York, Rene Block Gallery

@colaimages / Alamy Stock Photo

tavşanı olarak görür, o derin hareketlerinden... Geyikte de özel bir geyik türünden bahseder. Çünkü onun bahsetmiş olduğu geyik türü, her sene boynuzlarını değiştirir, tüylü kadifemsi bir yapısı var ve içinde kılcal damarları var. O dövüş sezonu bittikten sonra her sene bir dal daha, ağacın dalları gibi çıkar... Geyiği kullanması da, antenlerden dolayısıdır. O da biraz Şamanizm’le alakalı aslına bakacak olursanız. Gök katlarından gelen bilgileri yeryüzüne iletmek, belki de bir aracıdır Beuys gibi... İlgisi oradan geliyor. Kan dolaşımının olmasından, sürekli kendini yeniliyor olmasından. Yaban tavşanında da aynı şey var. Beuys’un düşünsel olarak yaptığı şeyi fiziksel olarak yapabilen hayvanlar bunlar. Tavşan kazıyor ve tekrardan toprağın altından doğuyor.

Marcus Graf: Aslında bana ilginç gelen bir nokta daha var; Kleve’i doğup büyüdüğüm şehir Hamm, aynı eyalette olması dolayısıyla biliyorum. Hatta orada çok yakın bir arkadaşım oturuyordu. Bu yüzden o bölgenin doğasına da aşinayım. Geniş ve açık alanlardan ve peyzajlardan oluşan bir yer. Dağlar ve tepeler pek yok ve yoğun ormanları mevcut. Hatta orada “Kutsal Orman” diye bir orman var. Mistik bir yer. Bahsettiğimiz hayvanları tek tek sayarken, aslında hepsinin yerel hayvanların olduğunu farkettim. Beuys için egzotik değil, sıradan hayvanlar. Almanya’da çakal yok tabii ki. Fakat bakın, Amerika’ya gittiğinde oradaki yerli hayvan ile temas kuruyor. Onu anlamaya çalışıyor ve bir ilişki kuruyor.

Aynı zamanda bahsettiğimiz hayvanlar Şamanizm’de de önemli ve bundan dolayı, onlar Beuys için mistiktler. Şimdi son olarak, Beuys’un çocukluğundan itibaren önemli olan botanik ve bitki dünyasına bir göz atalım. Bu konuda da Şamanizm’le bir ilişkiyi kurabiliriz . Lavanta ya da başka bitkiler ve örneğin meşe ağacı üzerinde de bazı çalışmaları var. Beuys’un çalışmalarında, bu botanik boyutu nasıl değerlendirebiliriz?

Didem Kara Sarioğlu: Yine hayvanlarla olan ilişkisine çok benziyor. Tabii ki en başından beri ilgisi var dediğimiz gibi. O da tabii çok doğal bir şekilde işlerine yansıyor. Örneğin Lavanta Filtresi diye bir ş çalışması var. Lavantanın o uçucu kokusundan tabii ki lavantanın yapısı gereği rahatlatıyor olması, stresi azaltıyor olması gibi genelde bu tarz bitkilere bir yönelimi var. Rudolf Steiner’le, teozofiyle olan bağı hissediliyor. Tinsel dünya ile olan bağları ortaya çıkarmak için kullandığı şeyler. Çünkü yine dediğim gibi yaralı bir toplum var ve onları iyileştirmenin yolu da bunlardan geçiyor.

Marcus Graf: Oradaki tinsellik ve teozofik bağlantıyı biraz daha açıklayabilir miyiz?

Didem Kara Sarioğlu: Evet, burada bana kalırsa özellikle 7000 Meşe projesinden de bahsetmek gerekiyor. 7000 Meşe projesine baktığımızda, insanların sadece fiziksel; şöyle diyelim Documenta 7’deyiz, Kassel şehrinde 7000 tane meşe ağacı dikimi planlanıyor, 1982 senesinde. Her bir ağacın yanına yerleşecek birer tane bazalt taşı yığılmış durumda, şehrin merkezine. Beuys’un şöyle bir düşüncesi var; toplumun sağaltımı için daha sağlıklı bir ortamda yaşıyor olması yani Kassel’de nefes alıyor olması lazım. İnsanların bu değişimin bir parçası olması gerekli. Belki

aslında buradan sosyal heykel kavramına da giriş yapmalıyız. Çünkü toplumun iyileştirebilmesi için, insanların bir arada, birleşik bir efor sarf ediyor olması lazım. Yine sosyal heykel kavramına değinebilmek için de buradan arı kovanına dönmek gerekir çünkü tinsellik ve bir toplum düzeninden bahsedeceğiz. için. Rudolf Stenier arı kovanını örnek alıyor ve Beuys onun okumasını yapıyor. Arı kovanı içerisinde balmumu üretimi, bal üretimi ve nektar toplama çok önemli. Arıların karınlarındaki keseciklerden sıvı çıkıyor, havayla birleştiğinde pul biçimindeki yapı meydana geliyor. Onu daha sonra çenesiyle yoğuruyor ve balmumunu ortaya çıkarıyor. Bu arının kendi bünyesinde yaptığı bir şey ve balın özelliğini biliyoruz. Yani bakteri tutmadığını, iyileştirici gücünü... Bunu zaten yaban tavşanı ile yaptığı performansında, yüzüne bal sürmüştü, oradan da biliyoruz. Bir taraftan balmumu üretimi var arıda, bir taraftan da çiçekten topladığı nektar var. Çiçekten topladığı nektarı da direk olarak vücudunda işliyor, yutuyor ve midesinde onu bala dönüştürüyor. İçsel bir şekilde akış, içten dışarıya doğru bir şey var, ısıyla oluşan bir heykel fikri var aslına bakacak olursak. Yaklaşık 35 derece olması gerekiyor, arının bal ve balmumu üretebilmesi için. Niye bunları anlatıyorum çünkü her bir arı bu ısıyı -soğuk havalarda doğal ortamdan bahsediyorum tabii- muhafaza etmek zorunda. O yüzden bazen kovanın dışında salkım şeklinde durabiliyorlar. Burada ortak bir amaç için arılar bireysel çıkarlarını ikinci plana atıyor, hiçe sayıyor. Beuys için toplumda da bu yapılmalı. Dolayısıyla sosyal heykel, insanların bir arada toplumu iyileştirmek için bir arada üretiyor olması. Her insanın sanatçı olması, evet böyle dedi ama aslında her insanın yaratıcı olmasını kastediyor burada. Yaptığı işi yaratıcılıkla yapıyor olmasından aslında bahsediyor. Yine eğitim sistemine de sıçrayacağım burada çünkü orada da biliyorsunuz Beuys üniversitede profesör olduktan sonra 400’e yakın öğrencisi oldu sınıfında ve sonra üniversiteden atıldı. Çünkü kapasiteyi fazla zorlamıştı. Ama Beuys’a göre bütün bölümler aslında temelinde sanat eğitimi almalı. Çünkü sanatla bir iyileştirme olacak, sanatla bir ısı topluma yayılacak. 7000 Meşe’ye dönüyorum. 7000 Meşe’de her bir meşe ağacının yanına bazalt taşı dikilecek ama bu proje, büyük umutla başlanan bu proje aslında ilk önce reddediliyor. Çünkü çok basit bir sebebi var. İnsanlar otoparklarını kaybetmek istemiyorlar sokaklardaki ya da işte yeraltındaki ağaçların kökleri acaba yeraltındaki sistemlere zarar verecek mi gibi birtakım kaygılardan dolayı proje uzuyor. Ancak 1987 yılında, Beuys bir sene önce 86’da hayatını kaybediyor; oğlu son ağacı Beuys’un ilk ağacının yanına diyor. Burada meşe ağacı çok önemli. Meşe ağacı yine Şamanizm’le gidiyor, Şamanizm’de kutsal bir ağaç. Onun dışında 7 sayısı çok önemli. Ama Beuys diyor ki sadece Şamanizm’le alakalı olduğu için meşeyi kullanmıyorum, tabii ki Kassel’de bu ağaç yaşayabiliyor olduğu için. Zaten dünyanın farklı yerlerinde bu proje devam ediyor ve o proje kapsamında başka ağaçlar da kullanılıyor.

Marcus Graf: Bazen bu projeyi insanlara anlatırken onlardan şu tekpi sıkça alıyorum: “Bırakın artık hocam. Ben de ağaç diktim, sanatçı mı oldum şimdi?” Joseph Beuys herhalde gülerek zaten sanatçı olduğunu söylüyordu . Ben hep şöyle bir cevap veriyorum: Betonlaşmış bir dünyada, özellikle eğer sanattan toplumsal bir fonksiyon

bekliyorsak, varsa 7000 tane meşe ekmek bir manzara resmi yapmaktan daha faydalı. Bu bağlamda tabii ki 7000 meşeyi bir kente kazandırmak çok daha önemli bir eylem olarak düşünebilirim. Aynı zamanda bu proje kamusal alanda yer alıyor dolayısıyla sivil bir hareket olarak görmemiz gerekiyor. Bunun için bir dernek kuruyor, sponsorsuz ve devletten destek almadan 7000 Meşe projesini 1982 ve 1987 arasında gerçekleştiriyor. Son ağaç, Beuys'un ölümden sonraki yılda oğlu tarafından dikiliyor. Bu uzun süreli aksiyonda, insanlar ile beraber toplum için ve toplum içinde çalışıyor. Aynı zamanda, bu projede, yeniden sanatın kavramını hem pratik olarak, hem malzeme olarak hem de içerik olarak genişletiyor. Bu yüzden son olarak bu sanat tanımının genişletilmesi konusunda Beuys ne kadar önemli, ve ne kadar başarılı oldu?

Didem Kara Sarioğlu: Bence tabii ki de sanat kavramını, heykel kavramını genişletiyor.

Marcus Graf: Bu ne demek tam olarak?

Didem Kara Sarioğlu: Tabii ki şimdi Beuys'un çalışmalarını bütün olarak düşünüyorum, dönemi de düşünüyorum aslında. Sonra biraz arazi sanatını da... 60'lardayız. Artık izleyici katılımcıya dönüşüyor bu çok önemli. Çünkü işte dediğim gibi kişinin efor sarf ediyor olması lazım, bir yapıtı anlayabiliyor olması için. Kendisi de birtakım şeyler, katkıda bulunacak fikirlerini ortaya koymalı. Sadece katılımcı yani sadece zihinsel olarak bir aktivite içerisine girmesinden bahsetmiyoruz. Belki fiziksel olarak da bir katılımıda bulunabilir. Tabii ki bu zaten 7000 Meşe'de oldu. Orada bir toplu olarak üretme, yani artık sadece pasif değilsiniz, aktifsiniz. O dönemde doğayla çalışan diğer sanatçılarda da bu var. Mesela çok uzaklarda mı, Michael Heizer'in Double Negative çalışması var, Nevada'da. Orada büyük bir boşluk sergiliyor ve diyor ki ben buraya hiçbir şey eklemedim ama bu yine de heykel diyor. Ve insanların fotoğraflar üzerinden algılanmasındansa, buraya kadar işi görmek için bir gün boyunca arabayla seyahat etmesini bekliyor. Güneş doğacak ve batacak, insan ölçeğinde etrafta hiçbir şey yok, kendinizi konumlandıramıyorsunuz. Bir tam gün boyunca bu işin içerisindeki o yarıklar, karşılıklı yarıkların içine yürümeniz gerekiyor. Bu yapıtı kavrayabilmek için kendinizi fiziksel olarak ve zihinsel olarak ona vermeniz gerekiyor. Diğer taraftan Nancy Holt var. Nancy Holt da Güneş Tünelleri'ni yapıyor. Dört tane, 21 Aralık ve 21 Haziran tarihleri için, özel günler için, güneşin birinden doğup ötekinden batacağı. Bu özel tarihlerde insanları oraya davet ediyor. Artık kendi sağaltımımızı kendimiz yapmalıyız. Beuys, Sürü adlı çalışmasında da bunu söylüyor.

Marcus Graf: O zaman daha statik ve geleneksel bir yapıt ve sanat anlayışından, daha kapsamlı, holistik ve dinamik bir sanat anlayışına geçiyor. Aslında sadece Beuys değil, 1960'larda sanat dünyasının bu şekilde açılmaya başladığını söyleyebilir miyiz?

Didem Kara Sarioğlu: Evet, bana kalırsa öyle. Yani Beuys'da bunu görüyoruz tabii ki. Beuys evet bunun öncüsü olarak ve Beuys'un da aslında yaşamından kaynaklı haklı sebepleri var. Eşzamanlı oluyor ama Beuys'un yaşamı ya da ortaya koyduğu gerekçeleri yıkılmaz. O gerçekten bunu hissediyor ve birebir yaşayarak ortaya koyuyor, o yüzden.

Marcus Graf: Beuys insanlar, hayvanlar, bitkiler ve bu bağlamında doğayı bir bütün olarak eserlerine dahil ediyor. Çok kapsamlı, çok katmanlı ve holistik bir sanat anlayışı var. Son olarak çevrecilik boyutunu da katıyor ve bu yüzden sanat, politika ve ekoloji birleştiriyor. Almanya'da Yeşil Parti'nin eş kurucularından birisi olduğunu da unutmamak gerekiyor. Onun toplumsal aktivizmi bu sefer siyaset alanına taşıyor. Yeşil Parti'yi, özellikle ilk senelerde hem nükleer enerjiye hem de her türlü doğaya karşı felaketleri yaratan vahşi kapitalizm ve ağır sanayiye karşı doğayı korumaya çalışan bir parti olarak biliyoruz. Bu partide onun yer alması son derece önemli. Bu bağlamda Beuys'un ekolojik sorunlar üzerine duran erken ve öncü sanatçılardan biri olduğunu altın çizmemiz gerek.

Didem Kara Sarioğlu: Evet, evet. Yani bataklık aksiyonu vardı mesela, orada da işte nasıl ki çakallara karşı fobik davranıyoruz, bataklıklar da aslında fobik olarak yaklaştığımız alanlar. Ama Beuys bataklıkların değerini biliyor çünkü içindeki zenginlikleri, minerallerin zenginlikleri, oradaki yaşamın, ekosistemin zenginliğini biliyor. Bataklıkların kurulmasını engellemek için, oradaki ekosistemin kendini sürdürebilmesi için. Mesela orada yapmış olduğu bir performans var, bataklığa atlayıp yüzdüğü daha sonra oradaki harabe yapının üstüne çıkıp kendini çarmıha geçecek şekilde gerçekleştirdiği bir performansı var. Ekolojiye son derece bağlı ve korunması gerektiğini dile getiriyor, her zaman.

Marcus Graf: Özellikle son söylediğinizden dolayı, Joseph Beuys'un birçok alanda bir öncü olduğunu öğrendik. Happening, performans sanatı, katılımcı sanat ve eko sanatı dışında sanat felsefesi ve toplumsal aktivizm için önemli bir örnek. Bence özellikle Beuys sayesinde doğayı başka bir bakış açısından değerlendirebiliriz. Doğa ile iç içe olan bir sanatçı olarak, doğanın ne kadar önemli olduğunun altını çiziyor ve ancak doğa'nın uyumlu bir parçası olduğumuzda bizim de var olabileceğimizi dile getiriyor.

Didem hoca, katıldığınız için ve değerli bilgilerinizi paylaştığınız için teşekkür ediyorum.

Didem Kara Sarioğlu: Ben teşekkür ederim.

MARCUS GRAF

& CEM ONAT

Marcus Graf: Merhabalar. 100 Yıl Beuys adlı programımıza hoş geldiniz. Ben Marcus Graf ve bugün Cem Onat ile Beuys ve Şamanizm hakkında konuşacağız; Şamanizm ile Beuys'un ilişkisi üzerinde duracağız ve bu şekilde Beuys'un sanat felsefesi, malzeme ya da imge kullanımında Şamanizm'le nasıl bir bağlantısı ve nasıl bir ilişkisi olduğunu tartışacağız. Cem, Şamanlık ve Şamanizm terimleri eşit olarak kullanılır. Biz Şamanizm diyelim isterseniz.

Cem Onat: Olur hocam.

Marcus Graf: Şimdi ilk olarak, Şamanizm nedir, Şamanizm'i nasıl tanımlayabiliriz?

Cem Onat: Şamanizm için çok farklı bölgelerde dünyada var olan felsefik bir yaklaşım diyebiliriz. Çoğu araştırmacılar din olarak addediyor ama dinler tarihi çalışanlar genelde daha mistik, yani gizemli, bir tarafı olduğunu söylüyor Şamanizm'in. Dolayısıyla Şamanizmi din olarak değil de mistisizm olarak tanımlayabiliriz. Özetlemek gerekirse, Şamanizm, Asya'dan Güney Amerika'ya, Kuzey Amerika'ya kadar birçok yerde, tabii Anadolu, Rusya gibi topraklarda varlığını sürdürmüş bir inanış biçimi. Şamanizm'le ilgili çok rivayet var. Örneğin, Şamanların ateşe taptıkları düşünülür ancak ateşe tapmazlar: Ateşe egemen olmaya çalışırlar. Genelde bir inisiyasyon üzerine kuruludur Şamanizm, sırra ermeye çalışılır. Bunu da vecd halinde yaparlar. Şamanik törenlerde teatral danslar ile bitki, hayvan, farklı kıyafet ve nesnelerin kullanımı gibi unsurlar önemli rol alır. Şamanizm'de sırra erebilmek için kişinin birçok aşamadan geçmesi gerekir. Tabii bir usta-çırak ilişkisi söz konusu. Bir ustanın olması gerekiyor ve Şaman adayını her anlamda o yönlendiriyor.

1969 yılında antropoloji alanında gerçekleştirdiği doktora tezini Don Juan'ın Öğretileri-Yaqui Kızılderililerinin Bilgi Yöntemi adıyla kitaplaştıran Carlos Castaneda, bu öğretinin geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Castaneda, master'ıyla, yani ustasıyla beraber yaşadıklarını, deneyimlediklerini aktarmıştır.

Marcus Graf: Şamanizm, mistisizm bağlamında bir inanç sistemi. Siz felsefi bir sisteme de bir gönderme yaptınız. Birçok uzmana göre Şamanizm ilk din ya da dini sistem olarak da değerlendiriliyor. Fakat sonuç olarak antik çağın da öncesinde neredeyse tüm dünyayı kapsayan önemli bir inanç sistemi ve bir toplumsal sistem.

Cem Onat: Evet, öyle de denebilir tabii.

Marcus Graf: Carlos Castaneda örneğinizden Şamanizm'in günümüze kadar devam ettiğini anladım. Doğru mu?

Cem Onat: Ediyor. Yani hâlâ günümüzde de Şamanizm'in sürdüğü yerler söz konusu. Tabii bunları daha ziyade bu konuda çalışmalar sürdüren antropologlar ve dinler tarihçilerinden öğreniyoruz. Şamanlar, özellikle Asya'da ve Güney Amerika'da hâlâ varlıklarını koruyorlar. Çünkü birleştirici, kapsayıcı, holistik bir yapısı var Şamanizm'in. Şamanizm, farklı toplumlarda yeni tarihsel ve dinsel durumların ortaya çıkmasıyla sürekli değişen ve gelişen birçok inanç ve ritüeli kapsamaktadır.



Geleneksel toplumlarda inananlar için kozmos, tanrının ya da tanrıların yarattığı dünya yani evren olarak ifade edilmektedir. Bunun dışında kalan hayaletler, şeytanlar, yabancılarla dolu dünya ise kaostur. İşte bu kaostan kurtulunması amacıyla kozmosa ilişkin yapılar yani ibadethaneler kurulmaktadır. Şaman inancının özelliği, yaşanan dünyanın kutsallaştırılması, başka bir deyişle kutsal olanın merkezileştirilmesi ile olur. Şamanizm, yer-su odaklı dünyanın geniş açıyla kutsallaştırılmasına çalışır. Bu çabada, örneğin, biraz önce sözünü ettiğimiz kötü ruhlar, şeytanlar, yabancılardan temizlenebilmesi için kutsalın kendini tam olarak gösterebileceği ana bir simgeye ihtiyaç duyulmaktadır. İşte bu, şamanı mitolojiyle buluşturan kutsal ağaç ve bu ağaçtan türeyen kutsal direk yani axis mundi'dir. Bu simge, kozmik bir simgedir ve dünyanın merkezinden geçtiği düşünülen, insanların yaşadığı dünyadan geçeren birleştirici özelliği olan kozmik bir sütundur. Bu simge, yalnız Şamanizm'de değil, diğer tüm inanç sistemlerinde, kutsal topraklar, kutsal tepeler, ibadethaneler gibi geliştirilmiş/değiştirilmiş formlarda kendini göstermektedir. Şaman'ı gökyüzüne ulaştıracak bu kutsal simgeye, Orta Asya halklarının ve Anadolu yörük çadırlarının tepesindeki delikten dışarı çıkan dalları kesilmiş ağaçlarda rastlamaktayız.

Şaman bu simge ile bulunduğu yeri dünyanın merkezi olarak belirlemekte, dünyanın merkezinden geçen aksı kullanarak öte dünyalara yolculuk yapmaktadır. Bu yolculukta Şaman, birtakım nesneler kullanır: Doldurulmuş kaz, atın sağırsına konan ve kurbanın kabul edilip edilmeyeceğini belirleyen tahta kap gibi nesneleri hem teatrallığın hem kutsal eylemin aracı haline getirebilmektedir. Bunları Beuys'ta da göreceğiz zaten.

Marcus Graf: Bu anlattığınız holistik yaklaşım, doğayla iç içe olan, transformasyonları söz konusu olan, görünen ve görünmeyen dünyalarla ilgili ve ilintili olmak anlamını taşıyor. Anlaşıyor ki, ilkel kabilelerin ya da ilkel insanın inanç yapısı, hiç de öyle yüzeysel ya da basit değil, aksine, çok katmanlı bir sistem, değil mi?

Cem Onat: Evet. Bu katmanları özellikle törenlerde görebiliyoruz. Şaman, mekânı, zamanı, nesneleri kutsallaştırma çabasıyla, teatral bir eylemi gerçekleştirmektedir. Şaman bu eylemle, yaşanan anın içinde, yeraltına ve yerüstüne yolculuk yapmaktadır. Bu yolculuğunda ona hayvan ruhları eşlik eder, Şaman bu yardımcı ruhlarla konuşur, onların seslerini taklit eder. Göğün farklı katlarında karşılaştığı tanrılar ve ruhlarla da konuşur; istedikleri kurbanları, gelecekte insanları nelerin beklediği gibi onlardan edindiği bilgileri, insanlara iletir. Bütün bunları yaparken vazgeçemediği davulunu kullanır. Onunla gök gürültüsünü taklit eder, göğün kaçınıcı katında olduğunu belirtir, korku, heyecan gibi duyguları harekete geçirir. Davulun ritmiyle vecd haline geçer.

Bu yıpratıcı, ciddi, kutsal ve taşkın vecd halinin derinliği, şamanlık mertebesinin ölçüsüdür. Bu ölçü, kutsal olarak kabulünün güvencesidir.

Marcus Graf: Anlaşıldığı kadarıyla Şaman, bu dünya ile öbür dünya arasında köprü kuran bir kişi olarak tanımlanabilir. Buradan hareketle, Beuys ve Şamanizm'e geçmeden önce belki çok kısa bir şekilde, genel olarak Şamanizm ve sanat ilişkisi üzerinde durabiliriz. Özellikle modern avangartlarda enteresan bir biçimde bu eğilimleri görüyoruz. Bir yanda, fevkalade fütüristik, yani ileri modern çizgileri benimseyen sanatçılar, diğer yanda en az onların sayısı kadar ilkel, saf dünyayı yansıtmaya, o dünyaya dönmeye çalışan sanatçılar! 20. Yüzyılın başında da Gauguin, Matisse, Brancusi, Bourgeois, Picasso vb. sanatçılarda da primitivizmin benimsendiğini görüyoruz. Bu bağlamda, Şamanizm ile modern sanatın ilişkisini irdeleyebilir misin?

Cem Onat: Şamanizm'in sanatla ilişkisini Mehmet Siyahkalem ile başlatabiliriz. Bilindiği gibi, Siyahkalem günümüzdeki birçok Türk sanatçıyı da etkilemiştir. Siyahkalem'in figürlerine baktığımızda, o demonik figürler Şamanizm ile bağ kurmamızı sağlar.

Duchamp'la beraber, hatta Duchamp öncesinde ve hatta daha da öncesinde ortaçağ Hristiyanlığındaki soyutlamada, Bizans soyutlamalarında primitif bir bakış var. Bu primitif bakış daha sonra neopritimivizm dönüşüyor. Bunu, 1980 ve 1990 yıllarında Rusya'da yapılan bazı kazılarda bulunan petrogliflerde de görüyoruz. Bu petroglifler genelde Şamanizm'in ayin törenlerini, avlanmaları, toplumsal olayları betimleyen petroglifler. Bu betimlemelerin hemen hemen aynısını Beuys'un eserlerinde de görebiliyoruz. Örneğin, Beuys'un "Çiçek Perisi" eserindeki betimleme, Rusya'da bulunan petrogliflerdekililerle bire bir örtüşüyor. Aynı kübik kafa, amorf bir vücut ve elde tutulan nesne.

Anlaşılmayı kolaylaştırmak amacıyla biraz geriye dönersek, sizin de belirttiğiniz gibi, yeryüzü ve gökyüzünün bağlanmasını Şaman'ın kendisi sağlamakta ve bunu sağlamak için bazı nesnelerden yardım almaktadır. Örneğin ağaç, örneğin ondan türetilmiş sopa, baston gibi. Buradaki mesele, gök, yani gökte bulunan ülgene, yeraltında bulunan erliği birleştirmek. Erlikle ülgeli birleştirebilen tek kişi Şaman. Dolayısıyla Şamanizm'de bir mikrokozmos, makrokozmos ve kozmostan bahsetmek mümkün. Yer ve göğü birleştirmek, ikinin bir olması gibi düalist yaklaşımı da getiriyor bize. Bunu da Beuys'un eserlerinde görmek mümkün.

Marcus Graf: Sanat tarihine baktığımızda, özellikle 18. yüzyıldan itibaren batı sanatı, batı dışından gelen kültürel ortamlardan ve onların sanat faaliyetlerinden çok etkileniyor. Oryantalizm 18. yüzyılda, Japonizm 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında primitivizm batı sanatı üzerinde derin bir etki yaratır. Fakat Picasso, Matisse ya da diğer sanatçılara baktığımızda, sanki sadece formalist bir biçimde Şamanistik ritüellerde kullanılan masklar ve nesnelerden etkileniyorlar. Böylece, sözü edilen formları batı sanatıyla birleştirip modern sanatı bambaşka bir yere taşıyorlar. Demek istediğim, avangartlar aslında Şamanizm'in felsefesi üzerinde hiç durmuyorlar, Şamanizm'e uzaktan bir bakışları var. Ancak Beuys bu ilişkiyi farklı bir boyuta



taşıyor. Bu yüzden, şunu konuşalım: Beuys'un sanat anlayışı ve sanat felsefesine baktığımızda, biz Şamanistik bağlantıları ya da Şamanizm etkisini görebilir miyiz?

Cem Onat: Tabii, söylemlerinde zaten Şamanist etkilenmelerini hep dile getiriyor. Aksiyonlarını, performanslarını ve desenlerini Şamanizm'e bağlıyor. Örneğin, "Şaman Büyücü" desenleri var, "Şaman Şef" performansı var. Bu performansında tıpkı Şamanlar gibi dansı, sesi/nefesi, o inisiyasyon için, vecd haline geçebilmek amacıyla kullanıyor. Bilindiği gibi, Şamanlar'ın peyote gibi, mantar gibi bitkileri kullanmalarının yanı sıra ses/müzik olmazsa olmazlarından. Özetle, Beuys'un eserlerinde Şamanik öğeleri kullanması çok önem arz ediyor. Beuys, bu kanıtlarla bize Şaman olduğunu anlatıyor.

Marcus Graf: Aslında, Şamanistik ritüellerin etkisini sanki 1960'tan sonra görmeye başlıyoruz. 1943'te Kırım üzerinde geçirdiği uçak kazasında Tatar köylüler tarafından kurtulmasının, inisiyasyon ritüelleri gerçekleştirdiği sanatçı kimliğinde önemli bir rol oynadığı kanısındayım. Daha da önemlisi, Beuys'un 1956-1957 arasındaki depresif döneminden çıkışını "yeniden doğuş" olarak nitelemesi, bir Şaman söylemi niteliğindedir.

Cem Onat: Ölüp tekrar diriliyorsun.



Marcus Graf: Yeniden doğuyorsun. Fakat 1960'lardaki ritüel ve performatif eylemlerinden biraz önce, senin de belirttiğin gibi, 1950'li yıllarda 1954 ve 1958'deki çizimleri arasında Şamanik Ev adlı eser bulunuyor. Bu çizimler aslında 1960'lardaki performatif eylemlerinin ipuçlarını veriyor. Benim esas merak ettiğim, Beuys'un sahip olduğu doğa, hayvan, insan, botanik-organik-anorganik elemanların tümünü eşit gören holistik sanat anlayışı ile dünya görüşünün, Şamanizm ya da Taoizm gibi ekollerle olan bağı.

Cem Onat: Şöyle bir bağlantı var: Şamanizm animistik bir yapıya sahip; tüm varlıkların, eşyaların, hayvanların, taşların, her şeyin bir ruhu olduğuna inanılıyor. Beuys'un keçe kullanması, tavşan tüyü takması, şapka kullanması, onun da animistik bir bakışa sahip olduğunun göstergeleri. Örneğin Beuys, bire bir alıntılaysam bile mealen "şapka varken benim hiçbir önemim yok" diyor. Yapılan bu yükleme, şapkasının kendi ruhunun olduğunu anlatıyor. Daha ileri bir açıklamayla, bütünleşmeye de vurgu yapıyor: İkiyken bir olmak. Ayrıca, daha önce Şamanizm'de Carlos Castaneda'da rastladığımız Güney Amerika'da yaşayan Coyote adlı kır kurdu, karga gibi hayvanlardan oluşan bu yardımcı ya da güç ruhların varlığından söz etmiştik. Beuys, "Yenilmez" adlı eserinde, bir kurşun askerin tavşana ateş ettiği betimlemesi, Mircea Eliade'nin, Şamanizm'de "bir yardımcı ruhunuz varsa, mızrak geçirmezsiniz, kurşun geçirmezsiniz; ölümsüz olursunuz" saptamasının bir anlatımıdır. Beuys'un

bütünleştiği yardımcı ruhu tavşan ölmez.

Marcus Graf: Beuys'un biyografisine baktığımızda, çok genç yaşlarında arkadaşlarıyla beraber bir botanik bahçesi, ve küçük bir hayvanat bahçesi kurduğunu öğreniyoruz. Bu bağlamda, doğayla ilgili bilim alanlarına amatörce fakat aynı zamanda çok doğal bir yakınlık kuruyor. Dolayısıyla, çocukluğundan itibaren biyofilik bir kişi ve doğayla iç içe bir ilişkisi olduğunu anlıyoruz. 1940'larda, Rudolf Steiner'le tanışmasıyla, biyofilik oluşunun ve holistik yaklaşımının yanı sıra antropozofi felsefesinin, Beuys'taki etkilerinden biraz söz edelim.

Cem Onat: Öncelikle, Steiner'in oryantalizm'den sonra teozofi derneğini kuran Madam Helena Balatavatski'den etkilendiğini söylememiz gerekir. Teozofi, hem Çin hem Japon Budizmi'nden hem de biraz Şamanizm'den harmanlanmış, ezoterik bir felsefi yaklaşım. Beuys da tıpkı Steiner gibi, insan zihnini içine alan, algıladığımız dünyanın ardında spritüel bir gerçeklik olduğunu kabul ederler. Rudolf Steiner, tinle ruh arasındaki farkı, hayvanlar soul (ruh)'dur, insanlar spirit (tin) ve hayvanlar spirit'tir, insanlar soul'dur şeklinde vurgulamıştır. Bazı eleştirmenler, Beuys'u Gülhaççı olarak tanımlamaktadır. Ancak, ben bu fikre Beuys'un, sadece biyolojik, maddi varlıklar olmadığını, öncelikle ahşap, keçe, yağ, demir gibi içinde bulunduğumuz gezegenin diğer kaynaklarına karışmış ruhsal varlıklar olduğumuz söyleminden hareketle tam anlamıyla katılamıyorum.

Marcus Graf: Mistisizme baktığımızda, yani felsefe ve bilimden önceki inanç sistemlerini inceldiğimizde, Taoizm, Şamanizm, Germen kültürü veya Druid kültüründe zihin, beden ve ruh bir bütün olarak değerlendiriliyor ve doğa için modern insanın tanımından farklı bir tanımı getiriyor. Modern insan ise doğadan kopuk olarak, doğanın üstünde konumlanıyor. İnsanın altında olan her şey ona hizmet etmek zorunda. Dolayısıyla kapitalizm aslında buradan doğuyor doğal olarak. Zaten Beuys da ona karşı çıkıyor.

1960'lardaki performanslarına geçmeden önce, Beuys'un eser ya da aksiyonlarında şamanistik ritüellerden hangi nesneler ve malzemeler görebiliriz?

Cem Onat: Hocam çok var. Şimdi en önemlisi ağaç. Ağaçtan başlayalım.

Marcus Graf: Ama hangi ağaç?

Cem Onat: Evet, hangi ağaç olduğu önemli. Öncelikle, Şaman ormana gidip kendi ağacını seçiyor. Bu ağaç kozmik bir ağaçtır. Yani yeryüzü ile yeraltı ve gökyüzü arasında bir bağlantı noktasıdır. Örneğin, Şaman'ın davulu, davul tokmağı, Beuys'un elinden düşürmediği bastonu bu ağacın tahtasından yapıldığı için, Şaman bu malzemelerini göğe yükselirken ya da yeraltına inerken bir araç olarak kullanır. Bu nedenle bu nesneler kutsal nesnelerdir. Burada aklıma hemen Beuys'un 1980'li yıllardaki "7000 Meşe" projesi geldi. Bu proje, hem ekolojik sistemi korumaya hem de ağaçların mistik anlamlarını vurgulamaya yönelik çevreci bir sosyal heykel

projesi. Şamanist etkileri taşıyan bu projeyi Beuys, “ekolojik bütünsel sanat” olarak adlandırıyor. Yapılan kötülükler karşısında ülgenin insanlığı yalnız bırakmasından doğan yok olma durumuna karşı yeniden dirilmeye/varolmaya yönelik olarak ağacın önemi ve kutsallığı vurgulanıyor. Beuys’un, birliğin, çeşitliliğin ve kutuplaşmanın çözülmesini anlatan “Eurasia” politik göndermeli performansı da hemen akla gelenler arasında.

Biraz da Beuys’un Şaman olma yolculuğuna değinmek istiyorum. Bu yolculuk, John Cage’le başlıyor. Aslında, Blavatski’nin Teozofiyi, o düşünce sistemini Avrupa’ya getirdiği zaman John Cage de Taoizm ve Tao felsefelerinin oluşturduğu bir bütün olarak tanımlayabileceğimiz Tao Te Ching ile ilgileniyor. Daha sonra Rochenberg ve Jasper Johns ve nihayetinde, Joseph Beuys’da da benzer etkilenmeleri izliyoruz. Özetle, bu kolektif yapı, Beuys’da Şamanizm’in yanı sıra Taoizmle harmanlanmış görünüyor.

Marcus Graf: Buradan hareketle, modern ve çağdaş sanatçıların hep sentez kurduklarını görüyoruz. Primitivizme baktığımızda, Picasso ne yapıyor: bir yandan Afrika’dan, bir yandan batı sanat tarihinden sentezliyor. John Cage’e baktığımızda: bir yandan çağdaş müzik teorisi üzerinde duruyor, bir taraftan Taoizmden etkileniyor. Beuys, senin değindiğin gibi, holistik ama insan merkezli olan, kendisine has bir hümanist toplumsalcılık yaratabilmek için Teozofi, Tao, Cage, sanat tarihi, Alman-Germen tarihi, ilkel kültürler ve en önemlisi doğadan besleniyor.

Ağaçtan bahsettin. Meşe ağacı tabii ki çok önemli, herhangi bir ağaç değil. Meşe ağacı Şamanizm’de olduğu kadar Almanya için önemli sembolik bir ağaç. Hatta klasik eski antik çağdan önceki Yunan’da, ilk Şamanistik kabilelerde bile bu ağaç kutsal. Meşe ağacını, Avrupa’nın en ilkel topluluklarının kutsal bir imgesi olarak biliriz. Biraz da kıyafetlerine değinelim. Şapka ve yelek Beuys’un ikonik imgeleri olarak biliyoruz. Kıyafetin Şamanizm’le bir alakası var? Belki kostüm diyebilir miyiz?

Cem Onat: Kostüm evet. Beuys, 1960’ların başından itibaren hayatının sonuna kadar tüm ortamlarda kendisine has kıyafetle dolaşmıştır. Onu başka kıyafetle gören olmadığı söylenir. Başında keçe şapkası, üstünde pilot veya kimilerine göre avcı yeleği ile kot pantolon, ayağında yüksek konçlu botlar. Bir de yeleğine asılı bir çift tavşan kulağı. Soğuk havalarda ise kürk palto. Bu saptamadan hareketle, Şamanlar’ın başlıklarının keçeden olduğunu, yardımcı ruhlarına ait olanları üzerlerinde taşıdıklarını, ölünceye kadar tüm ritüellerde kendi gücünün taşıyıcısı olarak kabul edilen değişmeyen giysilerini kullandıklarını ve onları kutsal bulduklarını hatırlayalım. Beuys’un yardımcı ruh olarak tavşanı seçtiğini ayrıca vurgulamak lazım. Tabii, kır kurdu Coyote’yi de unutmamak lazım. Performanslarında ölü hayvan kullanımı da anımsayalım.

Marcus Graf: Hatta canlı olarak da. İki hayvan daha aklıma geliyor, Şamanik bir figür olan geyik ve at.

Şimdi malzemelere geçelim. Beuys bakır, yağ, keçe, ve bal gibi malzemeleri kullanıyor. Bunu, Rudolf Steiner’in yanı sıra eski geleneklere de bağlayabiliriz. Malzeme seçiminin Şamanizm’le bağlantısını kurabilir miyiz?

Cem Onat: Elbette kurarız. Orada da Şamanizm’deki simya devreye giriyor. Şamanizm’de biliyorsunuz ateşe egemen olmak var. Buradan hareketle, Beuys ateşe egemen olurken bakırı eritiyor ve ondan bir kapı yapıyor. Bakırı eritirken ateşe hakim olma durumu, Şamanizm’den geliyor. Çoğu eserinde bu var. Bir kapı yapıyor ve onu yakıyor, kapının koluna da tavşan tüyleri asıyor gibi. Bunun yanında yağ kullanımına ilişkin sözcük sözcük olmasa bile şöyle bir söylemi var: Yağ ilk başta akışkan, yani sıvı olduğunda kontrol edilebiliyor. Daha sonra donarak katılaşıyor. Maddenin bu hallerinde daha önce bahsettiğimiz ikinin bir olmasını görüyoruz. Beuys’un etkilendiği John Cage’e bağlarsak, Tıpkı yin yang’de gördüğümüz gibi: Yin tek başına birken yang de tek başına bir. İki oldukları zaman bir araya geliyorlar ve bir harmoniyle dans ediyorlar.

Joseph Beuys, her zaman merkeze insanı oturtuyor. Kendi söylemiyle, ümit ederim Almancadan doğru anlıyorum, “cahilleri arıyorum, cahillere anlatmak istiyorum kendimi” diyor. Burada da o ikinin birliğini, o insanları, kendisi de dahil, yani insanın bizatihi kendisini ortaya koyarak göstermeye çalışıyor. Bunu duvar kenarında da, bir sandalyenin üstünde de yağ kullanarak gerçekleştiriyor. Buradaki yağ kullanımının önemi ve değeri tartışılmaz elbette.

Marcus Graf: Bir yandan, organik maddelerin ısıyla ilişkisine benzer olarak, vücudun da ısı yaratması ve onu koruması, bir yandan Beuys’un biyografisindeki kaza ve tedaviye atıf yaparak, insanlara bu ısıyı vermek ve toplumu iyileştirmek gibi bağlantılar kurabilir miyiz diye düşünüyorum. Beuys, aynı zamanda bakır gibi iletken malzemeleri kullanıyor. Sanki yukarıdaki enerjiyi aşağı iletiyor gibi.

Cem Onat: Çok iyi bir saptama oldu hocam. Ama unutmamamız gereken başka bir önemli unsur daha var.

Marcus Graf: Nedir?

Cem Onat: Ritm, müzik elbette, ses!

Marcus Graf: Tabii tabii.

Cem Onat: Şamanizm’de çok önemli bir yeri var.

Marcus Graf: Şimdi ona gelem.



Joseph Beuys, How to Explain Pictures to a Dead Hare (Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı?), 26 November 1965 Galerie Schmela'da, Düsseldorf
@dpa picture alliance / Alamy Stock Photo

Cem Onat: Beuys, “Ölü Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır” performansında üç saat boyunca mekânı dolaşıyor. Mekân da çok önemli tabii ama ayağına bağlanmış metal bir plaka var. O plakayı zaman zaman yere vurarak ya da sürüyerek bazı sesler çıkartıyor. Burada Şaman davulu esinlenmesini görüyoruz. Davul ve tokmağı, göğün katlarına ulaşmanın bir aracıdır. Tutulan ritimle, heyecan yükselir ve vecd hali kolaylaşır. Davul günümüzde de Kodo Grubu örneğinde olduğu gibi, Şamanik ritimleri çağdaş dünya ile paylaşıyorlar.

Marcus Graf: “I Love America and America Loves Me” aksiyonunda üçgen çalgı kullanıyor. Bir de aklıma “Ephigenia” aksiyonunda, sahnenin üzerindeki atın arkasında dururken, büyük bir çanı çalması geliyor.

Cem Onat: Evet, bu performansında Steiner’in etkisini görüyoruz. Ritmin uyumu! Günümüzdeki mekanik heykelleri de doğrudan bu esere bağlama şansımız olabilir diye düşünüyorum. Örneğin, Server Demirtaş’ın eserlerinin çıkış noktasının bu performans olabileceğini sanıyorum.

Marcus Graf: Bak bunu bilmiyordum. Server’le bir konuşayım ben, merak ettim.

Cem Onat: Server Demirtaş, belki bu bağı kendisi için kurmamıştır. Ben ürettiği heykellerin türüne ilişkin çıkış noktası, başlangıcı olarak belirtmek istedim. Kimbilir, Danto’nun da değindiği gibi, sanat tarihinin yazım işleminin sonuna gelindiği için bu bağ kurulamıyordur.

Marcus Graf: Zaten çağdaş sanata baktığımızda, gerek biyofilik sanat, ve organik sanatta aktif olan sanatçıların gerek toplumsalcılık, ve ilişkisel estetik üzerine çalışan sanatçıların bir çoğunun holistik bir yaklaşımı var. Dolayısıyla, hem Beuys’un hem de Şamanizm’in etkisi günümüzde birçok sanatçıda görülebiliriz.

Şimdi, Beuys’un birkaç performansına göz atalım diyorum. Sanat felsefesini kullandığı malzemeleri incelemeye çalıştık. O zaman bir-iki performansa bakalım. 1964’te René Block Galerisi’de sergilediği iki ölü tavşan, keçi ve mikrofon seslerinin yer aldığı “Şef. Fluxus Şarkısı” adlı aksiyonu konuşalım.

Cem Onat: Öncelikle, ben bu performansta, uzun süre hareketsiz kalışın ölümü çağrıştırmasına karşın yatanın her zaman ölü olmadığını hissetirilmesinin, özellikle sinema sanatına büyük etkileri olduğunu düşünüyorum.

Şamanizm’deki ritüellere en açık göndermenin bu performansta olduğu söylenir. Bu performansına ilişkin açıklamalarından da anlaşıldığı üzere, dokuz saat boyunca, kefen çağrışımı bir rulo halindeki keçeye sarılı vaziyette bir odada yapayalnız ve aç şekilde durma denemesi, şamanist inisiyasyondaki acı çekme, simgesel ölüm ve yeniden dirilme şemasına birebir uymaktadır.



Bu performansta Şamanik bir yaklaşımla, insanlar dışındaki diğer varoluş biçimleriyle bağlantı kurmak amaçlanmaktadır. Beuys dokuz saat boyunca, mikrofon aracılığıyla hayvansı sesler çıkarıyor. Şamanların yardımcı hayvan ruhlarını onların ses ve hareketlerini taklit ederek çağrılmalarını anımsatıyor. Şamanlar, bu taklit eylemiyle, o hayvan ruha dönüşmenin veya hayvanlar dünyasıyla ilişki kurabilmenin yolunu buluyor. Ayrıca, adeta sadece aklı öne çıkarıp mekanikleşen çağdaş insanın asıl varoluşuna yabancılaşmasını gidermeye çalışıyor.

Marcus Graf: Beuys sanatçı kimliğiyle, genellikle bütün performanslarında kendi vücudu ve kendi hareketlerini simgesel bir hale getiriyor. Fakat, senin de işaret ettiğin gibi, bu performansta bunu görmüyoruz.

Cem Onat: Evet, dediğim gibi görmüyoruz.

Marcus Graf:Çünkü keçe içine sarılmış. Rulonun sağ ve sol başlarında iki ölü tavşan var. Sadece çıkarttığı Ürtöne yani temel ya öz sesleri bizimle paylaşıyor.

Cem Onat: Nefes çok önemli. Nefesin o inisiyasyona ulaştırılması. Birçok kültürde ve inanç sistemlerinde örneğin, İslam'da Budizm'de nefesin önemi ve kontrolü öne çıkıyor. Terapötik ortamlarda, hatta günümüzde yaşam koçlarının tavsiyelerinde nefes egzersizlerinin yapıldığını görüyoruz. Beuys'un bu performansında Budist rahibin meditasyonundaki gibi açıktan görmüyoruz ancak sesi yoluyla algılıyoruz.

Marcus Graf: Şimdi ikinci performansa geçelim. Tekrar bir tavşanı kullanıyor. 1965'te "Ölü Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır" adlı ikonik performans ticari bir galeri için yapılmış bir performans. O performansa başka bir eleman daha ekleniyor; bu sefer kendi yüzünü hem bal hem de altın yapraklarla kaplıyor. O performanstaki Şamanist bağlantıları nasıldır?

Cem Onat: Hocam, Beuys, arıların ürettiği balı çok değerli bulması nedeniyle başına sürerek insanların en önemli üretimi olan düşüncelerine gönderme yaptığını ve altınla kapladığını belirtiyor. Burada, Şamanistik simya öğelerini, doğayı ve hayvanları görüyoruz. Çok emin olmamakla birlikte, arının da yardımcı ruh olduğunu sanıyorum.

Marcus Graf: Rudolf Steiner, arı ve arı kovanını bir organizma olarak betimliyor. Ben de, arı ve insan / arı kovanı ve toplum bağlamında, bir organizasyon bağlantısının kurulabileceğini görüyorum.

Cem Onat: Bence de bağlantı var hocam. Arıların ne kadar çalışkan olduğu malum. Ancak, günümüzde üzerlerine kameralar, mikro kameralar takılıp izlenmelerine karşın hâlâ çalışma prensiplerinin tam anlamıyla çözülebildiği söylenemez. Sizin vurguladığınız bağlantı çerçevesinde, bu araştırmaların insan topluluklarına yön verilebileceğinin fark edilmesinin kaynağının Beuys olduğunu düşünüyorum. Tabii bu ekstrem bir görüş olarak algılanabilir.

Vurgulamak istediğim bir de ölü bir tavşan var. Beuys, ölü tavşan deneyimini uç noktaya götürdüğünü; ölü tavşanın canlı tavşandan daha zeki olduğunu söylüyor. Bu ruhun zekâsının, bu tinsel ve kapsamlı yapının kavramada daha iyi olduğunu vurguluyor. Eserlerini ona işaret parmağıyla ve seslenerek gösterdiğinde, ölü olsa bile duyumsadığını iddia ediyor. Burada hem ölüme hem de yeniden dirilişe, hem kendine hem de yardımcı ruha gönderme var. Bu üç saatlik özetle, tüm Şaman öğeleri bir araya getirilmiş görünüyor. Kostümü de her zamanki gibi aynı. Ancak bir eksikle: şapkası. Bence şapkasının olmamasının nedeni, balı ve altını öne çıkarmak. Göremesek bile, şapka orada bir yerde duruyor; tıpkı keçeye sarılmış Beuys gibi.

Marcus Graf: Şapka demişken, 1970'lerde bir Alman televizyon kanalında Joseph Beuys ile yapılan bir röportajda moderatör, şapkasını neden ısrarla sürekli taktığını soruyor. Beuys düşünüyor ve "o beni koruyor" cevabını veriyor. İnsanın aklına, başından birkaç kez darbe aldığı o uçak kazası geliyor. Beuys, keçe şapkasının sadece simgesel değil, aslında fiziki olarak da onun için bir anlam taşıdığını söylüyor. Yani, örneğin, Andy Warhol'un gözlüğü ya da peruğu veya Salvador Dali'nin bıyığı gibi değil.

Cem Onat: Aynen hocam.

Marcus Graf: Burada Beuys'tan bir anekdot aktarmak istiyorum. Beuys bir gün arkadaşıyla bir çiftlikte dolaşırken, yanına gelen bir köpekle konuşmaya başlıyor. Arkadaşı, bu iletişim sırasında Beuys'un değiştiğini, aurasının değiştiğini aktarıyor. Sinapsları, duyumları daha açık bir insana dönüşüyor. Bir başka gün, yine aynı arkadaşı, bu kez köpekle değil yeni doğmuş bir bebekle aynı açıklıkta bir iletişim kurduğunu şaşkınlıkla izliyor. Anlaşıldığı kadarıyla, Beuys, mantığa, rasyonaliteye, bilgiye dayalı anlam ve anlatımı ortaya çıkarmanın ötesine geçip, farklı yaklaşım ve iletişim tarzıyla enerjik bağlantıları yakalamaya çalışıyor; hepsinin bir parçası olmak istiyor ve bunu başarabileceğine inanıyor.

Cem Onat: Evet. Taş, kaya, metal de dahil olmak üzere.

Marcus Graf: Evet, o da aslında Şamanistik bir iletişim anlayışı.

Cem Onat: İlişki kurduklarının mutlaka canlı olması gerekiyor hocam.

Marcus Graf: Şamanlar'da da aynı durum söz konusu. Örneğin, sağaltım sırasında yeraltıyla yerüstünü birleştirirken bambaşka bir hale bürünürler.

Cem Onat: Evet, gerçekten healing tek başına ele alınması gereken bir konu. Şamanizm'de healing üzerine yapılmış çok sayıda araştırma var. Seçilmiş healer'ların güçlerini kullanmaları mutlaka gerekiyor, yoksa o gücün kendilerine olumsuz yansıyacağı düşünülüyor. Joseph Beuys'un kendini healer olarak tanımladığını düşünmüyorum; o, iyileştirmeye değil iyiliğin yeşermesine odaklanıyor. Bir de korunma meselesi var tabii. Çağdaş şamanların bile üzerlerinde taşıdığı ve hiç çıkarmadıkları, örneğin bağı belinden geçirilmiş taştan fil kolyelere rastlamak mümkün.

Marcus Graf: Bütün bunlar bize zaman zaman çok saf ve naif görünüyor. Bence Joseph Beuys, hem sanatsal hem bireysel olarak, toplumlari ve hatta dünyayı birleştirmeyi ve doğruları göstermeyi hedefliyor. Somut bir etki yaratabildi mi tartışılır ancak, Beuys'u bir bütün olarak gözlemlediğimizde, başarının ipuçlarını rahatlıkla görebiliyoruz. Beuys, alternatif, muhalif ve değerli bir model sunuyor bize.

Şimdi farklı bir konuyu açmak istiyorum. Beuys'un 1974'teki ikonik "I Like America and America Likes Me" adlı üç günlük performansı hakkında konuşalım. Aslında ironik bir başlık çünkü Beuys Amerika'yı çok da beğenmiyordu, bunu biliyoruz.

Cem Onat: Evet ama neden gittiğini biliyoruz hocam. "Ben bu performansı Avrupa'da gerçekleştiremezdim" diyor. Bunu ancak Amerikalılar anlar diye düşünüyor.

Marcus Graf: Daha önce defalarca çağrılmasına rağmen Vietnam Savaşı'na karşı olduğu için gitmemiş. 1974'teki gidişinde de temkinli ve kaygılı olduğu hissediliyor. Tüm ayrıntılara şimdi girmemize gerek yok ama özellikle bu performansı, bu aksiyonu Şamanizm'e nasıl bağlayabiliriz?

Cem Onat: İsterseniz önce kullanılan öğelere bir bakalım. Beuys'un bu performans için seçtiği kostüm ve onu süsleyen aksesuarlar, eksiksiz denebilecek düzeyde şamanik öğeleri kapsıyor. Daha önce de sözünü ettiğimiz nitelikteki şapka, yelek, baston, eldiven, bot... Ayrıca, Şaman ritüellerin vazgeçilmezi olan sesi ve dansı da kullanıyor.

Beuys, bu performansında, kurt üzerinden, kendi değişimiyle "yüksek varlıklarla ve doğal ruhlarla" iletişim kurmayı amaçlıyor. Beuys bu performansıyla insanların, kendilerinin altında ya da üstünde başka bir dünya olup olmadığını sorgulamaları için kışkırttığını söylüyor. Görünmez güçleri açığa çıkarmak için hayvanlarla çalışmasının nedenini ise, insanların unuttuğu o muazzam güçlerin, enerjilerin onlarda belirgin olmasına bağlı.

Beuys'un New York'a gelişinden, ayrılışına, üç gün boyunca yaklaşık birer saatlik seanslar halinde gerçekleştirdiği performans kadar, yaşananlar çok ilginç ayrıntıları barındırıyor, ancak zamanınızı almamak için Beuys'un bu Şamanik öğeler taşıyan deneyimini nasıl gerçekleştirdiğini anlamamızı kolaylaştırmak amacıyla birkaç örnekle yetineceğim. Beuys'un sarıldığı keçesi, kurdun da samanı vardır. Ancak, birbirlerini kollamalarının ardından gerçekleşen yakınlaşmanın sonucunda, bu öğelerin değiş tokuş edildiği; nihayetinde, birbirlerinin alanına uzandıkları, kurdun keçeyi, Beuys'un da samanı kullandığı gözlenir. Bu benimsemeyi gerçekleştirmek için Beuys'un en başta kurdun doğru eğilerek bastonunu yavaşça kaldırması, kurdun yaklaşıp keçeyi koklamasından sonra ısrarla açmaya çalışmasının ardından Beuys'un keçeden sıyrılması sayılabilir. Beuys'un burada paralel bir güç gösterme istediğini, salınan bir ritim kurarak gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Kesintisiz olarak türbin sesi yanan cihazın performansına eşlik etmesi, zaman zaman elindeki üçgenle metalik sesler çıkarması, aşağı-yukarı, sağa-sola salınması, özel ritmik bir dansa benzer.

Marcus Graf: Bu sefer canlı bir hayvan görüyoruz, hem de yabancı bir hayvan. Beuys'un doğduğu büyüdüğü Kleve ve Krefeld bölgesindeki tavşan, geyik gibi hayvanları sıkça kullandığını biliyoruz. Ancak bildiğim kadarıyla kır kurdu yok. Tabii, Coyote'nin Kızılderililer için simgesel bir anlamı var.

Cem Onat: Hocam, çok önemli bir noktaya parmak bastınız. Bu performans bir yanıyla politik bir tavır da sergiliyor. Kır kurdunun Kuzey Amerikalı Kızılderililer'in mitolojilerinde önemli bir yere sahip olmasından hareketle, Beuys, bu gösterisiyle Amerika'nın Kızılderililer'e ilişkin travmasına vurgu yaparak bundan kurtulmalarına aracılık ettiğini söylüyor. Beuys'un Amerika'dan pek hazzetmediğinden söz etmiştik ya, Beuys da bunu doğrular şekilde, sadece kır kurduna konsantre olduğunu, onun dışında Amerika'ya ait her şeyden kendini yalıtıldığını söylüyor.

Marcus Graf: Amerika'yla tanışmaya gidiyor ama Amerika'yla tanışmıyor. Bir Coyote'yle tanışıyor, burada farklı bir interkültürel ya da interspesifik bir tanışmadan bahsediyoruz. Üstelik bu hayvan, mistik olmasının yanı sıra "pest", yani zararlı kabul edilen, imhasına uğraşılan ama yine de hayatta kalabilen bir hayvan. Bu performansta Coyote, insan ve hayvan, Alman ve Amerikalı arasında çok ilginç bir tanışma aracı olarak görülüyor.

Cem Onat: Evet. Ve bu tanışmada Şamanik ritüelleri, dansları ve hareketleri kullanıyor. Seans aralarında bile, saman yığınının uzanıp kurtla oynamaya ve konuşmaya devam ediyor. Zaman zaman her ikisi de dinlenmeye çekiliyor ve biri bir köşede, diğeri bir köşede kendi alemlerine dalıyorlar. Toplumun yansıması gibi. Çok, çok etkileyici, izlemek isterdim doğrusu.

Marcus Graf: Beuys'un Şamanizm anlayışının günümüze katkıları nedir sence?

Cem Onat: Beuys bize iyiliğin, etik davranışların, etik hatadan kaçma gerekliliğinin –ki bunu Ioanna Kuçuradi'nin düşünceleriyle açıklayabiliriz– çevreye, doğaya, tüm canlı ve cansız varlıklara karşı duyarlılığın, bilginin, sezinin, kültürün, inancın, mirasın, bütünselliğin önemini kendine özgü sanatsal bir dille aktarıyor. Bu aktarımda Şamanizm'in tüm kazanımlarını kullanıyor. Önergelerinin son derece holistik olduğuna hiç kuşku yok. Çıkarılacak çok ders olduğu kanısındayım.

Marcus Graf: Çok güzel son sözler, teşekkürler. Bence de özellikle biyofilik bir insan olmak, doğa ile barışık, iç içe, daha kapsayıcı, daha katılımcı bir hayat yaşamak, gerek profesyonel gerek özel yaşamda denge üzerine kurulu bir yaşam kurabilmek için Beuys iyi bir örnek. Beuys'un holistik sanat ve hayata karşı yaklaşımın hepimize çok faydalı olduğunu düşünüyorum. Çok teşekkürler Cem.

Cem Onat: Ben teşekkür ederim hocam, sağ olun.

Marcus Graf: Evet arkadaşlar, bugünlük bu kadar. Çok eski bir inanç sistemi, çok eski bir toplumsal sistem olarak tanımlayabileceğimiz Şamanizm'in Joseph Beuys'un çalışmalarındaki önemini ve rolünü ele almaya çalıştık. Son sözler

olarak, bu çalışmalardan, sanat felsefesi bağlamında, hepimizin yararlanabileceği kanısındayım. Görünenin ötesine geçmemizin ne kadar önemli olduğunu, sadece kapitalist ya da materyalist bir dünyaya inanmamamız gerektiğini, daha fazlasının olduğunu, bu yaklaşımdan öğrenebiliriz diye düşünüyorum. Gözlerimizi ve duyularımızı açık tutalım diyorum. Gelecek ay başka bir konuyla devam edeceğiz. O zamana kadar hoşça kalın.

MARCUS GRAF

LALE DELİBAŞ

Marcus Graf: 100 Yıl Beuys adlı programımıza hoş geldiniz. Bugün Lale Delibaş ile bir Zoom toplantısını gerçekleştireceğiz. Normalde stüdyoda çekim yapardık ama bu COVID döneminden dolayı her zaman mümkün olmuyor. Lale, hoş geldiniz.

Lale Delibaş: Hoş bulduk. Teşekkürler.

Marcus Graf: Şimdiye kadar Beuys ve doğa, ve Beuys ve Şamanizm hakkında konuştuk. Ben Türkiye’de Beuys üzerinde yazılmış olan tezleri araştırırken Lale Delibaş’ın yüksek lisans tezini de gördüm. Tez başlığı “Kelt Kültürü Bağlamında Joseph Beuys ve Eserleri”. Tabii ki benim dikkatimi çekti, çünkü normalde biz Beuys ve mistisizm, Şamanizm ya da Hristiyanlık imgeleri ve Germanik sembolleri üzerine konuşuyoruz. Bu bağlamda Beuys ve Kelt kültürü çok özel ve aynı zamanda çok önemli bir konu. Dolayısıyla Lale sizi çağırmak istedim. Çok teşekkür ediyorum önceden.

Lale Delibaş: Ben de teşekkür ederim.

Marcus Graf: Belki şöyle başlayabiliriz: Kelt kültürü hakkında konuştuğumuzda spesifik bir kültür anlayışı, belli bir zaman dilimi ve spesifik bir bölgeden bahsediyoruz. Dolayısıyla Lale, belki başında çok kısa bir şekilde Kelt kültürünü tanımlayabilir misiniz? Kelt kültürünün hem zaman olarak hem bölge olarak ve ayrıca kullanılan ritüelleri açısından tanımlayabilir misiniz?

Lale Delibaş: Şöyle; Keltlerle ilgili en eski bilgi antik yazarlar tarafından M.Ö. 4000 yılında veriliyor. Ama ben tezimi daha özel olsun diye, daha güvenilir olsun diye Demir Çağı döneminden başlattım. Çünkü Avrupa’da yaşanan Demir Çağı döneminde iki kültür var: Hallstatt Kültürü ve La Tène Kültürü. Genelde Alpler ve Güney Almanya’da gelişiyor. Biri Salzburg’da, Avusturya’da, diğeri yine Ren bölgesinde, Almanya’da. M.Ö. 500 yıllarında Keltler bir şekilde Britanya’ya göçüyorlar. Burada İskoçya, İrlanda ve Britanya’nın çeşitli bölgelerine yayılıyorlar. Ve Avrupalıların ataları olarak kabul ediliyorlar. La Tène Kültürü, İspanya ve Galler’i zapt ettikten sonra Avrupa’nın diğer bölgelerine yayılıyor diğer kalan kısımlar. O yüzden Avrupalıların ataları olarak görülüyorlar. Keltler paganist bir toplum, politeist inançları var; ama en önemli özellikleri, onların yeniden doğuşa olan inançları. Savaşmaya tutku derecesinde bağlılar. Keltlerin daha çok Beuys’la ilgili benim ilişkilendirdiğim spiral formları oldu. Yeniden doğuşu ve çok tanrılı dinlere olan inançları doğrultusunda güneşi temsil ediyor bu spiral formlar, enerjiyi temsil ediyor. Beuys da çalışmalarında sıkça kullanıyor ve Kelt kültürüyle özellikle Richard Demarco tarafından davet edilip de 1970’li yıllarda buraya gidip gelip etkinlikler yapmaya başladıktan sonra, bu kültürle kendi çalışmaları arasında da bir bağlantı kuruyor. Çünkü bundan önce daha çok Şamanizm kültürüyle besleniyor.

Marcus Graf: Kelt kültürü ilkel bir kültür mü?

Lale Delibaş: O dönem için evet ilkel kültürler arasında sayabiliriz. Paganistler zaten ama Avrupa’nın zaten çoğu gibi Paganist, yani Almanya’da da var, özellikle Ren



bölgesinde Keltler çok yerleşik durumdalar önceki zamanda.

Marcus Graf: Kelt kültürü ilkel bir kültür ama aynı zamanda tıpkı Şamanistik bölgelerdeki kültürler gibi kendisine has ve gelişmiş bir kültür anlayışından mı bahsediyoruz? Zira sonuç olarak askerlik konusunda, alet yapımı konusunda veya sanat ya da zanaat konusunda oldukça gelişmiş bir kültür sanıyorum?

Lale Delibaş: Evet. Sanata düşünler. Savaştlıkları aletlerin üzerine yaptıkları motiflerde görülüyor bu, kurban törenlerinde kullandıkları kazanlarda veya başka kutsal aletler üzerinde yaptıkları kabartmalarda görülüyor. Ama sanatçı özelliklerinin en belirgin yanı, beni de etkileyen, belki Beuys'u da en çok etkileyen yanı, onların çok güçlü bir hikâye anlatıcısı olmaları. Mitleri zaten herkes tarafından biliniyordur Keltlerin. Alacakaranlığın insanları diye de biliniyorlar zaten, belki yaşadıkları bölgeler yüzünden, çok gidilip ulaşılamayan yerler buralar.

Marcus Graf: O zaman güçlü bir öykü ve bir ozan kültürü mü var?

Lale Delibaş: Evet. Yazılı olmayan bir edebiyat. Tam da mitolojiye uygun bir şey çünkü kulaktan kulağa aktarıldığı zaman, ağızdan ağıza geçtiği zaman hikayeler de mitolojik bir anlam kazanıyor. Çünkü yazılı bir şey yok. Bir anlatan, birine aktardığında bir şeyler mutlaka değişiyor veya anlatıcısı onu kendi amacına uygun bir şekilde anlatmış oluyor. Onların daha çok gizemli olmaları da belki buradan kaynaklanıyor.

Marcus Graf: O zaman aslında Avrupa kültürünün temelini oluşturanlardan biri de Kelt kültürü. Biraz önce Şamanizm'den bahsettiniz. Biraz sonra daha spesifik olarak Beuys üzerinde duracağız, fakat baştan belki bir ayrım da yapalım. Zira Beuys ve Şamanizm sıkça konuşuluyor. Şimdi biz Beuys ve Kelt kültürünü konuşalım. Dolayısıyla çok kısa bir şekilde, Şamanizm ve Kelt kültürü arasındaki farklılıkları, paralellikleri anlatır mısınız?

Lale Delibaş: Önce Beuys'la ilgili bir ayrım yapalım, Şamanizm ve Kelt kültürü arasında. Beuys'la Şaman arasındaki ilişkiye biz ilk olarak nerede rastlıyoruz? Onun kendi mitinde rastlıyoruz. Şu an gerçekliği artık tartışılmıyor da; ama bunun zaten bir önemi yok. Gerçek olsun veya olmasın, Beuys'un sanatı onun üzerine kurulu. Ve kaynağını Doğu'dan alıyor. Ama pagan kültürü Batı kökenli. Bizim de örneğin geçmişimizde İslamiyet'i kabul etmeden önce Türk toplumları Şamanistler. Doğu taraf olduğu gibi zaten Şamanist. Bu da kaynağını yine doğadan alıyor ama arada çok farklılıklar var. Bu farklılık en çok nerede gözleniyor? Şaman'la Druid rahibi arasında önemli bir fark var. Örneğin: Şaman trans haline geçiyor ritüel sırasında ve o, tören bittikten sonra yaptığı hiçbir şeyi hatırlamıyor. Ama Druid rahibi böyle bir şey değil. O tamamen yaptığı her şeyin bilincinde ve Druid rahibi olmak için gençler 20 yıl eğitim alıyorlar. Aynı zamanda kabilenin bilginleri onlar, doktorları ve saygı duyulan insanlar. Şamanlarda yine bir ailenin çocuğu Şaman olacağı zaman, aile zaten bunu istemez. O kendiliğinden gelen bir şey. Bir tür delilik hali gibi bir şey yani,

bir eğitimle veya bilinçle herhangi bir ilgisi olmayan bir şey.

Marcus Graf: Druid ve Şaman arasındaki kimlik farklılıklarından birisi, Şaman'ın seçilmiş olması nedeniyle daha mistik bir figür olması fakat Druid'in öyle olmaması mı? O kadar mistik bir figür değildir, çünkü bir yüce varlık tarafından seçilmemiş. Daha çok bilinçli bir hayat kararı ile ilgili olan bir pozisyon mu?

Lale Delibaş: Evet. Druid'in çabalaması gerekiyor Druid olması için. Hatta Keltlerde çok katı bir sınıflama var. En alt tabakada halk bulunuyor ve köylüler köleden farksız bir durumda yaşıyorlar, dört tabaka halinde. Druid'ler kralların bir öncesinde ama halktan birisi Druid olduğu zaman iki sınıf birden atlıyor. Yani üçüncü üst sınıfa geçebiliyorlar. Çok saygın bir yerleri var. Şamanizm'de böyle değil. Şamana çok da saygı duyulmuyor.

Marcus Graf: Joseph Beuys kime daha yakın? Druid'e mi yakın yoksa Şamana mı yakın? Sanki Beuys Şamanist'e daha yakın. Ne dersiniz?

Lale Delibaş: Kendi mitiyle ilişkilendirirsek evet, o seçilmiş kişi olur, Şaman'a çok yakın olur, mistik de olur, mitolojik yanı da var. Ama sanat hayatı üzerinden değerlendirirsek, özellikle 1970'li yıllardan sonra Joseph Beuys'un dinsel ritüeller dışında bir de konuşma, diyalog ve ders anlatımı şeklinde geçen performansları var. İşte konuşmanın enerjisi, bu Kelt spiralleri: "Konuştuğumuz zaman ağzımızdan baloncuklar çıkar" veya "Düşünce plastiktir" diyor. "Düşünce eğilip bükülebilir, konuşma heykeldir" diyor. Belki de bunlar bunun üzerine kurulu. Ama Şaman'da böyle bir şey yok. Biraz daha edilgen. Evet kutsal bir yeri var, mistik bir yanı var. Çok ezoterik ama Beuys'un sanat hayatı açısından düşündüğümüzde, o politik yaklaşımları, yapmak istediği "Sosyal organizma" dediği, bireyleri tek tek düzelterek bir toplum haline getirmek, iyileştirmek anlamında bilinç üzerinden gitmeye çalışıyor. Yani sağlık açısından değil. Şaman sağaltıcı evet ama Druid'ler daha çok bilgi üzerine kurulu bir şey.

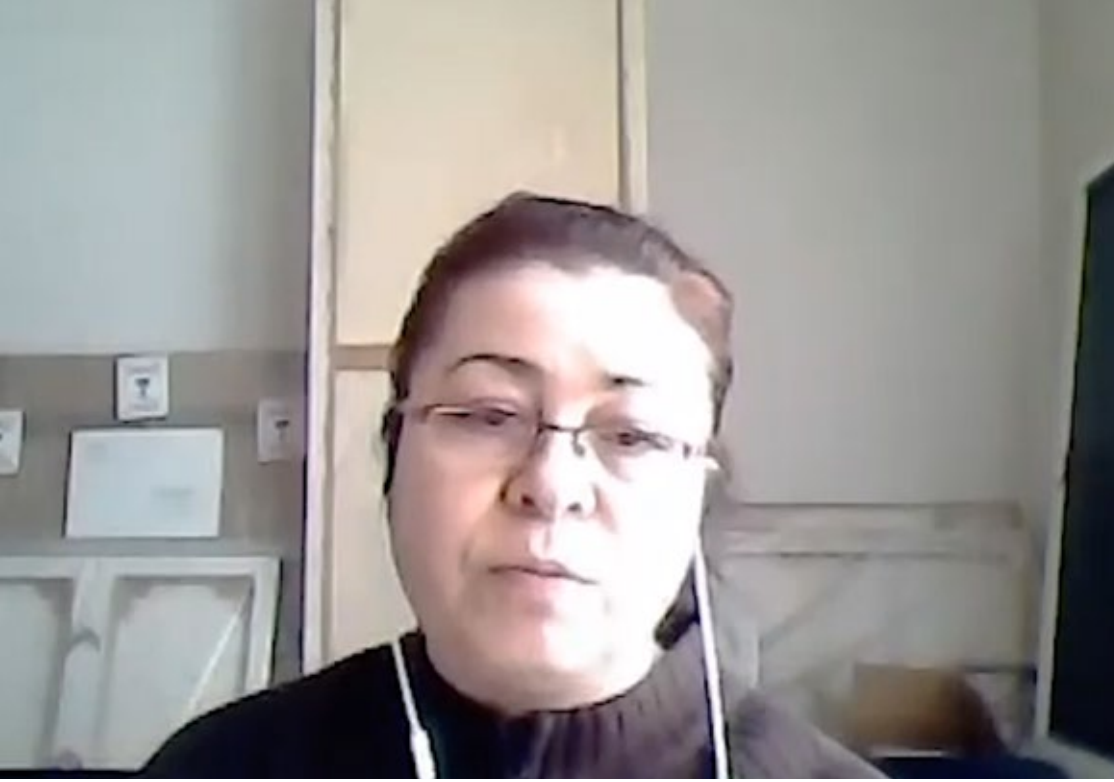
Marcus Graf: Sizin söylediklerinizden şu ortaya çıkıyor benim için; 1950 ve 60'lerde daha çok Şamanist eğilimleri varken, sizin dediğiniz gibi 70'lerdeki eserlerindeki toplumsalcılık ve siyasi odağından dolayı sanki daha çok Druid ya da Kelt kültürüne daha yakın. Öyle bir dönüşüm mü yaşıyor Beuys?

Lale Delibaş: Bence öyle. Çünkü kendi üzerine aldığı görev tamamen toplumun bilincinde. Başka bir sanatla, başka bir dil yaratmaktan bahsediyor. Yani "Düşünceyi plastik gibi yoğururum, konuştuğum zaman heykel yaparım" diyor. Bu tamamen sanatla yapmak istediği bilinçli yönelik bir şey. "Farklı bir sanat anlayışı" diyor, "evrim yoluyla" ama tabii karşısındaki izleyicinin de bu şekilde hazır olması gerekiyor. Bunun için de toplumun değişmesi gerekiyor. "Sanat için başka bir bakış açısı, başka bir dil" diyor.



Marcus Graf: Beuys hakkında konuşurken eserlerine de odaklanalım. Kavramsal bir temel attık bence. Sanatçılar farklı zamanlarda ve farklı kültürlerde belli formlar, malzemeler ve kavramlar kullanır. O zaman Beuys ve Kelt kültürü arasında formel olarak ne gibi benzerlikler bulabiliriz?

Lale Delibaş: Biçimsel olarak, görsel olarak diyorsanız, spiral formlardan bahsedebiliriz. İlk olarak zaten Beuys Kelt kültürüyle ilgili çalışmalarını 50'li yıllarda James Joyce'un kitaplarını okuyor, "Finnegan's Wake"i ve 1961 yılında James Joyce'un "Ulysses" adlı kitabıyla ilgili bir dizi spiral çizim gerçekleştirmeye başlıyor. Yani bu spiral düşüncesi belki de şeyle ilgili, yine bu spiral formların Keltlerle olan ilgisiyle. Ama şöyle bir şey de var; Beuys'un çalışmalarında Kelt kültürü tamamen, diğer çalışmalarını silip ona yönelmiş gibi bir şey değil. Kelt kültürü, Beuys'un çalışmalarıyla çok uyumlu. Hatta ben Jimmy Boyle'la ilgili olan çalışmasına baktığımda, sanat yoluyla insanın sağaltılması var. Keçe piyanosu, keçeyle kapladığı piyanosu var. Ben dedim ki herhalde bunu Boyle'dan sonra yapmıştır. Öyle bir şey ki ondan seneler önce yaptığı bir çalışma. İnsanın bir potansiyeli var ve bu kapanıyor ama yine de o potansiyeli içinde taşıyor. Keçe olarak gördüğü bedenle çevrelenmiş olsa bile yine de içerisindeki potansiyelin ortaya çıkmasını Beuys talep ediyor. Jimmy Boyle da öyle. Yani Jimmy Boyle'a geçtim birden ama.



Marcus Graf: Yok, uygun. Jimmy Boyle çalışmalarında önemli bir yer alıyor.

Lale Delibaş: Geçmişle gelecek arasında değiştirilebilen bir şey var. Geçmiş baston gibi aynen, Beuys'un bu asası kullandığı: Bir tarafı kıvrık, bir tarafı düz. Kıvrık olan tarafı gelecek diyebiliriz, o şekillendirilebiliyor. Ama bastonun diğer ucu zamanın geçmişi gibi düşünürseniz, düz. Jimmy Boyle geçmişini değiştiremez ama geleceğini değiştirebilir. İnsanlık da öyle, Beuys da öyle. Belki geçmişiyle kendisi arasında da orada bir ilişki kuruyor ama Beuys'un çalışmalarına baktığımızda pek şimdiyi göremiyoruz. Mitler yoluyla da geçmişle çok ilgisi var, geçmiş ve gelecek var. Şimdi olan şey hep plastik ve yaşadığı her an bir anda heykelleşip geride kalıyor. Ama geleceğin de yönlendiricisi olarak, içinde bulunduğumuz durum aynı zamanda plastik de oluyor. Şimdiki zaman çok yok gibi Beuys'un çalışmalarında.

Marcus Graf: Doğru.

Lale Delibaş: Belki mitolojik zaman da onunla ilgilidir. Anı yaşayan biri değil hani, "Ölüm nedir?" diyor, evrimle ilgileniyor veya geçmişe bakıyor: atalarına... Ot görse çekip köküne bakıyor gibi bir şey.

Marcus Graf: Aynı zamanda Beuys, James Joyce ile de çok yakın bir ilişki kuruyor. Hatta siz Kelt yazarı James Joyce ve Beuys'un ilişkisinden bahsettiniz. Zira James Joyce; Rudolf Steiner, Goethe, Schiller yanında önemli bir yer alıyor Beuys'un eserlerinde. Joyce ile Beuys ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Lale Delibaş: Joyce'un dili kullanım biçimi çok ilginç ve kendisinin gizemli yönü de çok ilginç. Ama onun dışında Ulysses'in temeline baktığımızda ne yapmış? Odysseus'u değiştirerek saygısızca uydurması denen bir şey var. İşte oradaki şeyler yerine, hikayesindeki karakter aslında bütün bir kitap boyunca bir cenazeye gidiyor. Farklı, her şeyi farklı bir şekilde yorumlaması. Ulysses nedir? Bir yolculuk yapıyor, yolculuğu yıllar sürüyor, yanılmıyorsa 20 yıl kadar bir şeydi. Bu aslında Druid'lerin hani eğitimlerinde de gençler 20 yıl boyunca eğitiliyor ya, o zamanlarına da eş gibi bir şey ve yolculuğa bağlı kendini geliştirme fikri de var. Tabii bu Goethe'de de var, İtalya'ya seyahatlerinden sonra yazımında değişiklikler oluyor. Yani her türlü, insanın kendini geliştirebilmesi için yolculuk fikri var gibi.

Marcus Graf: James Joyce'ta bu hakikat sorgulaması ilginç. Kendi hakikatini inşa ediyor. Acaba Joseph Beuys kendi biyografisini bir yapıt olarak inşa ederken ve açık bir yara olarak adlandırırken, Joyce ile nasıl bir ilişki var? Beuys, kendi özgeçmişini bir eser olarak da tanımladı ve tıpkı 43'teki Kırım hikayesi gibi gerçek ile kurgu arasındaki farkı flulaştırdı. Hayat kendi hayatı olduğu için ve hayat hikayesi kendi hikayesi olduğu için, yorumlanması ve yaratması kendisine ait ve bundan dolayı kendi öyküsünü istediği gibi anlatabilirdi Beuys. Sanki James Joyce ile arasında öyle bir paralellik kurulabilir.

Lale Delibaş: Evet. Mitlerle ilgili olarak Joyce'un şöyle bir lafı vardı, orada hatta alıntı yapmıştım tezinde "Ama hiç olmadıklarına göre gerçekleşmiş olabilir miydi bütün bunlar? Yoksa gerçekleşen şeyler miydi mümkün olan sadece? [...] O halde bir devinim olmalı, olasının olası olarak bir gerçekleştirimi."¹ Ama şöyle bir şey de var; Beuys sanatını, sanatıyla kendi hayatını, mitini özellikle birbiriyle yoğuruyor. Yani sanat "Benim hayatım da sanat, sanatım da hayat" gibi bir şey yapıyor. Bu durumda Joyce'un öğrencisi Oscar Wilde'in da söylediği gibi... Bir sanatçının eserini nasıl sunacağını, onunla tartışmanın çok da etik olmadığını söylüyor. O da aynı Joyce'un fikirlerini taşıyor. "Mademki ben bunu sanat için kullanıyorum..." Çünkü siz bana diyelim ki hikayenizi anlattınız, geçmişinizden bir şey anlattınız, ben bunu anladım. Ama bende sadece, bunu yaşayan kişi olmadığım için benim aklımda yer eden şekliyle sizin hayatınız var. Siz başka türlü de anlatabilirsiniz, ben onu da kabul ederim. Bir zaman sonra zaten bu öyle oluyor. Yani gerçekleşme koşuluna hiçbir zaman bağlı değil, bu da olabilir, bu da olası. Her şekilde anlatabilirsiniz ama o sizin sanatınıza kattığınız sürece sanatınızı sunuş biçiminiz gibi bir şey oluyor. O açıdan zaten Beuys'un hayatıyla çok fazla ilgili bir şey söylememek gerekiyor; çünkü söyledığımız şeyler bazen doğru olmuyor. Çünkü başkaları öyle anlatıyor, siz o kaynaktan faydalaniyorsunuz. Sonra bir bakıyoruz: "Aaa! Beuys pilot değilmiş!". Yani işlerine bakmak gerekiyor demek ki, daha çok eserleri nasıl, nasıl meydana getirmiş, nelerden etkilenmiş, daha güvenli sanki.

¹ James Joyce, Ulysses, Türkçesi: Nevzat Erkmen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Üç-Er Ofset, 2007 (9. Baskı), s. 54



Joseph Beuys, 26 Haziran 1967'de Düsseldorf'taki atölyesinde
@dpa picture alliance / Alamy Stock Photo

Marcus Graf: Beuys'un hayat hikayesini tam bir hikaye olarak değerlendirmemiz gerekiyor. Gerçek olup olmadığı belki çok önemli değil. Sonuç olarak hayat hikayesi, Beuys'un sanatçı kimliğini anlayabilmemiz için bize bazı ipuçları verebilir. Ben mesela Beuys'un hayat hikayesine bakıp oradan Beuys'u bir insan olarak değil, sanatçı olarak değerlendirebilir ve bundan dolayı eserlerini daha iyi anlayabiliriz.

Beuys, birçok ülkeyi ziyaret ediyor. Yabancı ortamlarda çalışıyor ve sergi açıyor. Fakat en çok Edinburgh'a gidiyor. İskoçya'da güçlü ve köklü bir Kelt kültürü var. Bu bağlamda acaba Kelt kültürü ve Beuys arasında bir bağlantı kurulabilir miyiz? Birçok Kelt kültürüne yakın olan performatif çalışmaları orada, örneğin Edinburgh festivalinde yapıyor. Bu bağlamda İskoçya ve Beuys, Edinburgh ve Beuys ve Kelt kültürü ve Beuys arasındaki nasıl bir ilişki görebiliriz Lale?

Lale Delibaş: Orada kurduğu yakınlıklar, arkadaşlıklar da evet çok önemli. Beuys 1968 yılındaydı eğer yanlışlarsam, Demarco'yla tanışıyor ve iki yıl sonra Beuys'un evinde buluşuyorlar. Bundan sonra, zaten 1970 yılından sonra sürekli oraya gidip geliyor. Evet, yoğunluklu olarak İskoçya'ya çok gidiyor. Edinburgh festivallerinin aynı zamanda organizatörü Richard Demarco ve sergi teklifleri alıyor tabii, oradaki insanlarla doğal olarak iletişime geçiyor ve burada kurulan dostluklardan da yeni çalışmalar yapıyor. "Polonya Nakli" gibi, Polonya'ya bir paket diyor. Burada yaptığı bir çalışma var, İkinci Dünya Savaşı sırasında toplama kampına götürülen bir esiri canlandırıyor. Orada başka bir Yahudi yönetmenle, sanatçıyla birlikte. Burada kurduğu yakınlık sonucunda, İkinci Dünya Savaşı'na gönderme yapmak için eserlerinden bir grup toplayıp, o savaşın çıktığı dönemdeki güzergahı takip ederek gidip çalışmalarını bağışlıyor. Bu bağlantıyı yine Kelt topraklarında kuruyor.

Marcus Graf: O bölgelerde sıkça bulunan bazı malzemeleri Joseph Beuys'un birçok çalışmasında görebiliriz. Örneğin bazalt taşı. Bazalt taşı sıkça kullanıyor hem enstalasyonlarında hem de 7000 Meşe gibi kamusal sanat projelerinde. Bazalt taşı, hem Kelt kültüründe hem de Beuys için ne anlamı taşıyor?

Lale Delibaş: Benzetimle ilişki kurarsak, bu Steiner'in arıları biliyorsunuz, orada Giant's Causeway'de bir fotoğrafı vardı, tezimde var. Altıgen taşlar ve ortasında yuvarlak şeklinde su birikmiş. Su birikintileri de bal gibi görünüyor. Onlar yan yana geldiğinde sanki petek gibiler. Belki de hani yine o formlar tabi enerjiyi falan her şeyi temsil ediyor ama Beuys'un çalışmaları için de bir kaynak oldu, görsel olarak. Tabi Durum adlı çalışması var örneğin: Bazalt taşlarının aynı o dik şekilde durması gibi, piyanonun etrafında bir duvar örüyor, onları rulo şekline getirerek. Aynı zamanda hem spiral formda yapıyor bunu, enerjiyi temsil etmek üzere hem kendi mitolojik geçmişinden olan keçeyi kullanıyor hem de kavramsal olarak bazalt taşlarını kullanıyor. Yani bir taşla kaç kuş vuruyor. O kadar çok sembolik şeyler var ki Beuys'un çalışmalarında, hiçbir şey rastgele değil ve çok iyi araştırmak gerekiyor. Bazı çalışmalarını benim yeni anladıklarım var, "Filz TV" örneğin: İşte bakıyorum, tamam, genel bir şey var; ama "Ne yapıyor?" diyorum. Bir yandan kendini yumrukluyor, orada et süt fiyatları var.

Düşünüyorum... Coyote 3 adlı çalışmasında Nam June Paik'le yaptığı çalışmada da trans haline geçtiğinde kurdu evrimleştiriyor falan. Orada yine etten falan bahsediyor. Mozart diyor, Beethoven diyor ama insanın bir yandan da et tükettiğini söylüyor, arada et yeme falan gibi laflar kullanarak. Filz TV'de de aynı şey var. Orada da yine insanın şiddet yönüne işaret ediyor, televizyondan gelen bir şey var, keçe onu bir şekilde tutuyor; ama sonuçta o şiddet ona geçiyor. İnsanın daha evrilmemiş yönüne vurgu yapıyor. Çünkü zaten o şiddetin de artanıyla kendisini yumruklamaya başlıyor. O süzüleni de yeniden duvara asıyor. Çok yani, o kadar çok ikonografik diyeyim artık, o kadar çok şey var ki çalışmalarında; ben onu tam olarak bu yıl anladım, o çalışmayı... Öyle bir şey yani.

Marcus Graf: 1960'ten 1986'ya kadar, sıkça aynı malzemeleri kullanıyor. Taş, ahşap, bakır, metal çubukları yanı sıra bal, yağ ve tereyağı gibi organik malzemeleri kullanıyor. Sizin dediğiniz gibi, enstalasyonları veya performatif eylemlerde oldukça minimal çalışma prensiplerini görebiliriz. Az malzeme kullanıyor ve hiçbir zaman çok fazla farklı malzemeyi aynı anda kullanmıyor. Bundan dolayı her malzemeyi çok dikkatli seçiyor, çünkü her malzemeye belli bir ikonografik anlam yüklüyor. Bunların kavramsal boyutunu, toplumsal, mitolojik anlamını veya Steiner'e ya da Şamanizm ve Kelt kültürüne olan göndermeleri bilmeden bu eserler oldukça gizemli kalıyor. Belki bu yüzden sıkça Joseph Beuys, kendi zamanında ve ayrıca hâlâ günümüzde çok kolay anlaşılmıyor.

Şimdi bazalt taşına tekrar dönelim ve özellikle bu 7000 Meşe olan çalışmasındaki bazalt taşının kullanımını konuşalım. Bu büyük eserde hem meşe ağacı hem de bazalt taşları kullanıyor. Onun dışında katılımcılık meselesi de önemli tabi ki, çünkü bu eser sivil bir inisiyatif olarak insanlar ile beraber gerçekleştiriyor. Bu yüzden katılımcılık sanatı için de önemli bir örnek. 7000 Meşe adlı eserde Kelt kültürüyle nasıl bir bağlantı bulabiliriz?

Lale Delibaş: Almanya'nın zaten meşemsiliği var; ama evet, Kelt kültürüyle bence çok yakın ilişkili. Çünkü Druid rahiplerini dedik, Druid rahipleri, Druid'in anlamı zaten "Meşe Bilgesi" demek. Şimdi tamam, bunu bir kenara koyduk, Kelt'in coğrafyasını belki bu tarafa taşımak istiyor; ama yanında bir de bazalt taşı var. Bazalt taşı ne? "Taşını harekete geçir" diyor. Bu benim çok ilgimi çekti, "Ne demek bu?" diye: Felsefe taşı. Yani filozof taşı, yine Druid'lerle alakası var ama başka bir şey bu, hani Alşimistlerle de alakalı bir şey. İşte "Düşünce kök salar" diyor, aynı ağaç gibi. Öyle bir şey ki; yani yine fikre ve bilince yönelik bir çalışma bu aslında.

Marcus Graf: Düşünceyi bir plastik ve bir nesne olarak, ama aynı zamanda hümanist bir eylem olarak değerlendiresek, ancak o zaman sanat ve kültür ile olumlu ve faydalı kavramları yaratabiliriz. Yaratıcılık bu bağlamda önemli bir kavram. Yaratıcılık, kültür ve sanat sayesinde toplumda daha olumlu, daha faydalı, daha hümanist düşünceler oluşturabiliriz. Bunun sonucunda daha iyi bir toplum ortaya çıkabilir. Onun dışında, Joseph Beuys sıkça enerji ile ilgili çalışmalar yapıyor.

Isı yaratmak, ısı kaybetmemek, enerjiyi iletmek, kendisi bir Şaman ya da bir Druid olarak enerjiyi toplayıp ve bu enerjiyi yapıtlar sayesinde insanlara ve toplumu aktarıp onu iyileştirmek istiyor. Bu yüzden enerji Beuys'un eserlerinde önemli bir konu. Dolayısıyla son bir yapıt olarak Capri Bataryası hakkında konuşalım.

Lale Delibaş: Şimdi limonun ucuna bir ampul takmış ve limondan aldığı enerjiyle o ampul yanıyor. Zaten adı üstünde batarya demiş, Capri bataryası. Meyveden bir şey yapmak, akü yapmak kimin aklına gelir? Bunu Beuys İtalya'da yapıyor, Capri adalarına bir gönderme yapıyor. Burada 1985 yılında yaptığı bir çalışma. Buraya gittiği seyahatleri sırasında bir rahatsızlık geçiriyor, akciğer rahatsızlığı ve bu adada iyileşiyor. Oradan aldığı sağaltıma gönderme yapmak amacıyla bunu yapıyor. Ama o bana şeyi de hatırlatıyor, "Celtic" aksiyonlarını, Edinburgh'ta ve sivil savunma barınaklarında yaptığı çalışmada da baldırlarına fener bağlıyor. Orada da dizinden, baldırlarından, yürümesinden bir enerji alıyor. Acaba diyorum, o da onunla mı çalışıyor, bu yolculuğun verdiği enerji fikri. İkisi birbiriyle bence çok bağlantılı.

Marcus Graf: O zaman aslında enerjiyi hem kavramsal olarak tartışıyor hem de organik art ve ekolojik enerji için erken bir örnek. Joseph Beuys bir biyofilik ve bu yüzden insan, doğa ve dünya arasında barışçıl ve uyumlu bir şekilde yaşanması gerektiğine inanıyordu. Bu eserde hem enerjiyle hem mitle hem de ekolojik söylemler arasında bir bağlantı kurabiliriz. Capri Bataryası hayat, sanat ve politika arasında duruyor.

Lale Delibaş: İnsanlığın evrimine katkıda bulunabilecek her şeyle Beuys'un ilgisi var. Her şeyi kullanıyor. Yani yeter ki bireyler tek tek belli şekilde kendilerini geliştirsın ve bütün anlamında insanlık olarak kendisini evrimin bir üst aşamasına taşıyabilsın.

Marcus Graf: Beuys toplumsal ve ezoterik alanlarındaki etkisi yanı sıra, özellikle sanat alanında büyük bir iz bırakıyor. Daha genişletilmiş bir sanat tanımını bize kazandırdı. Elitist ve dünyadan kopuk ve toplumdan çok uzak olan bir sanat kavramı yerine hem herkes sanatçıdır hem de her türlü malzeme ile sanat yapılabilirin altını çiziyor. Yeter ki insan bir şey yaratsın ve bu bağlamda yaratıcı enerjisini sağlasın ve keşfetsin ve bunundan dolayı daha iyi bir insan olsun. Dolayısıyla bir hümanist, bir siyasetçi yanı sıra, tabii ki bizim çağdaş sanat ortamı için de önemli bir sanatçı.

Lale Delibaş: Evet, ölümünün üzerinden onca yıl geçmiş olmasına rağmen, şimdiki sanatçılar, sanatçı adayları, herkes onu merak ediyor. Yaptığı çalışmalara bakıyor ve günümüzle de ilgili. Çünkü diyorum ya hani, şimdi üzerinde çok durmuyor. Geçmişten beslenerek gelecek üzerine çalışıyor. O gelecek de şimdi, belki yüz yıl sonrası da; ama o kadar çok eser üretmiş ki, bence yüzyıllarca da Beuys, merak edilmeye devam edecek.

Marcus Graf: Evet. Aslında tam da bu benim son sorum olacaktı. Bana güzel bir pas attınız. 1986'da vefat ediyor ve bir tarafta çok medyatik, çok sansasyon yaratan, skandallar yaratan ve belli çevrelerde tabii ki çok saygın bir sanatçıydı. Fakat aynı zamanda avangart bir sanatçıydı. Hatta günümüzde, popüler isimler ile

karşılaştırıldığında hâlâ sanat piyasasında çok yüksek fiyatlara sahip olmayan bir sanatçı. Zira hâlâ geniş kitleler ve koleksiyonerler tarafından yaygın ve kolay bir şekilde algılanmıyor ve anlaşılmıyor. Dolayısıyla bence günümüzde hâlâ Beuys'u anlamak çok da kolay bir şey değil. Hâlâ çok yenilikçi ve radikal bir sanatçı olarak değerlendirebiliriz. Bu konuşma serisini zaten bunun için yapıyoruz. Dolayısıyla son sorum şununla ilgili: Sizce yüz sene önce doğmuş ve 1986'da vefat etmiş olan Joseph Beuys, günümüz ve çağdaş sanat için ne anlam ve ne önem taşıyor?

Lale Delibaş: Şöyle bir şey, onun çok ilginç bir çalışması var, belki onun üzerinden anlatabilirim. Bu Keltlerle ilgili çalışmamda gerçi yer verdim. Diyor ki: (Tabii düşüncenin spiral veya plastik olmasıyla da belki alakalı, görünmeyen şeylerden de heykel yapılabilir.) Diyor ki: (O bu zamanda bile çok olmayan bir şey.) “Bir defasında, bir konta görünmez bir yontu sattım, satmak istedim. Ama çok pahalı bir fiyat istedim ve belli bir köşeye koymasını istedim” diyor. “Son anda kont bunu almaktan vazgeçti.” diyor. Yani böyle bir şey teklif etmek, (O, olmayan bir şey ama düşünceyi satıyor aslında ve çok yüksek bir fiyat istiyor.) yani sizce bu, bu zaman için bile çok ilginç bir şey değil mi?

Marcus Graf: Düşünün, geçen senede Maurizio Cattelan “Komedyen” adlı bir eser olarak bir muzı bir galeri duvarına yapıştırdıktan sonra, bütün dünyada böyle bir şeyin sanat olup olamayacağıyla ilgili büyük bir tartışma yarattı. Fakat herkes unutmamıştı ki Cattelan'ın derdi, muzun kendisi değildi. Muz sadece orada bir düşünce temsilcisi ve bir düşünce örneğiydi. Zaten bu muzı tartışmıyoruz. Muzun şekli veya rengini incelemiyoruz. Biz bu eser ya da eylemde hem sanatın neliğini hem de sanat pazarının durumunu tartışıyoruz. Cattelan da tam bunu istiyor. Bunun gerekli olduğunu fark ediyoruz bu eser sayesinde. Ben bu arada Cattelan'ın “Komedyen”i, Piero Manzoni'nin “Sanatçı Dışkısı” ve Marcel Duchamp'ın “Çeşme” adlı eserleri arasında çok büyük bağlantılar görüyorum. Bu üç eser sanatın ontolojisini tartışıyor ve ayrıca sanat ortamının ve sanat piyasasının mekanizmalarını eleştiriyorlar. Benzeyen bir yaklaşımı Joseph Beuys'ta da görebilirim. O da sanatı, nesnel bir anlayıştan veya dekoratif ya da satılması amacıyla yapılan sanat yapıtlarından ziyade, süreç odaklı düşünsel bir eylem olarak anlıyordu. Aynı zamanda, Beuys için sanat, somut bir toplumsal, hatta politik bir amaç taşıyabilecek ve toplumu dönüştürebilecek bir güce sahip bir eylem alanı. Beuys için öğretmenliği en büyük eseri idi. Beuys sürekli insanlarla konuşuyor ve tartışıyordu. 1972'de ve 1976'daki Documenta'da, 100 gün, her gün sergi mekanına gidiyor ve insanlarla konuşuyor. Konuşmak onun için sanattı. İnsanlar bazen bunu sorguluyor. Konuşmak sanat olabilir mi? Ben şöyle bir cevap veriyorum: Eğer sanat bir iletişim aracıysa, hangisi daha güçlü bir iletişim aracı? Bir tablo mu yoksa direkt olarak konuşmak mı? Cevap kolay bence.

Lale Delibaş: Evet, yani eserler de şimdi, (yine Beuys'un üzerinden seneler geçmiş olmasına rağmen neden tartışıldığıyla ilgili konuya doğru belki geriye gidecek ama) eserler de tamam, sanatçı hayattayken üretiyor, onunla ilgili bir şeyler söylüyor; ama sanatçının ölümünden sonra tek başına kalıyorlar. O sadece izleyicinin gözünde, onu nasıl değerlendiriyor? Ona karşı nasıl bir bakış algısı var? Eğer bugün de onun eserleri onu karşılayabiliyorsa, zaten sanatı hâlâ günceldir. Üzerinde düşünülebiliyorsa, konuşulabiliyorsa. Yani sanatçının ölmüş olması çok da bir şey ifade etmiyor bence.

Marcus Graf: Bazı eserleri kötü yaşıyor. Zaman ilerledikçe onların önemini yitirdiğini görüyoruz. Fakat bazı yapıtları hakikaten hep güncel ve hep önemli kalıyor. Beuys'un eserlerinin kesinlikle günümüzdeki çağdaş sanat ortamında hâlâ bir yeri var. Zaten günümüzde de hâlâ önemli olan birçok konu ile ilgileniyordu. Örneğin çevrecilik, kapitalizm ve demokrasi bugünlerde Türkiye ve birçok ülkede yeniden tartışılıyor. 1970'lerin sonunda geleceğin en büyük sorunlarından birisinin ekolojik sorunlar olacağını öngördü. Aynı zamanda daha etkin bir demokrasi ve politika sistemini istedi. Mesela o dönemde Almanya'yı yeterince demokratik bulmuyor. Halkın politikaya dahil olabilmesi için demokratik referandumları öneriyor. Ve sonuç olarak bu materyalistik ve vahşi kapitalist dünyaya karşı olan alternatif algı ve yaşam biçimlerini sunmaya çalışıyor. 40 sene önce doğayla uyumlu yaşamaktan ziyade her şeyi aşırı bir şekilde tüketiyoruz diyor Beuys. Bu konuları hâlâ günümüzde çok önemlidir. Hâlâ bu soru ve sorunlarını çözemedik. Tartışmaya devam o zaman.

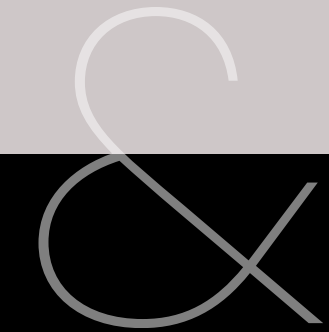
Lale Delibaş: Yani herhalde artık evrimimizi tamamladığımızda olacak, bilmiyorum ne zaman; ama olacak herhalde. Yakın bir zamanda değil dediğiniz gibi. O yüzden güncel kalmaya devam edecek tabii bunları tartışan sanatçılar.

Marcus Graf: Lale çok teşekkür ediyorum, zamanınız ve değerli bilgilerinizi bizimle paylaştığınız için. Sizin sayenizde Beuys ve Kelt kültürü arasındaki ilişkiyi daha iyi anladım. Okur ilgilenirse tezinizi YÖK tez merkezinde inceleyebilir. Hatta şu anda Marmara Üniversitesi'nde sanatta yeterlilik tezinizi Joseph Beuys'un eserlerinde Bir Arı Miti, Kayıp Kıta Atlantis hakkında yazıyorsunuz. Dolayısıyla sizin için Beuys henüz bitmedi.

Lale Delibaş: Yok, Beuys'un daha çok, tartışılacak çok şeyi var, senelerce... Ben teşekkür ediyorum bu arada tabii, eğer bir katkı olduysa ne mutlu bana.

Marcus Graf: Çok teşekkürler Lale. Size sanatta yeterlilik teziniz için de başarılar diliyorum. Onu da mutlaka okuyacağım bitince. Sevgili okurlarımız, bugün Kelt kültürü ve Beuys arasındaki ilişkileri konuştuk. Lale Delibaş ile beraberdik ve gelecek ay da başka programlarda ve başka açılardan yeniden Beuys'u incelemeye devam edeceğiz. Görüşmek üzere.

MARCUS GRAF



FIRAT ARAPOĞLU

Marcus Graf: Bugün Fluxus ve Beuys hakkında konuşacağız ve bunun için bir Fluxus uzmanı olarak Fırat Arapoğlu ile beraber olacağız. Fırat hem sanat yazarı, sanat eleştirmeni hem akademisyen hem de bir küratör olarak aslında öğrenciliğinden itibaren Fluxus üzerinde yoğunlaştı ve araştırmalarını yürüttü. Zira Fırat, senin yüksek lisans tezin Fluxus üzerineydi, değil mi?

Fırat Arapoğlu: Evet, evet.

Marcus Graf: İyi, süper. O zaman oldukça deneyimli bir kişi olarak belki en basit ama bazen de en zor olabilecek soruyla başlayalım. Fluxus nedir, Fluxus'u nasıl tanımlayabiliriz?

Fırat Arapoğlu: Evet, öncelikle davetin için çok teşekkür ediyorum, böyle bir konuşma fırsatı verdiğin için. Bu konuşma hem Beuys'un öneminin 100. yılı ile ilgili hem de onun Fluxus'la ilişkisini konuşmak eminim çok faydalı olacaktır. Şöyle bir söz hatırlıyorum: Fluxus eğer bir sanat akımı değilse, o zaman 20. yüzyılın en büyük şakası olmalı. Evet, Fluxus nedir, Fluxus belki de son kitlesel sanat akımıdır, açıkçası. Yani, 1961'de bir dergi adı olarak düşünülüyordu Fluxus; George Maciunas tarafından, Litvanya kökenli Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın New York'taki neo-avangart çevre içerisinde çıkarmayı düşündüğü bir derginin adıydı. O dönemde, 1961 yılında George Maciunas yine başka bir Litvanyalı Almus Salcius'la birlikte New York'ta bir galeri açtı, AG Gallery diye, isimlerinin baş harflerinden oluşuyordu AG Gallery'nin adı. Orada La Monte Young, Walter de Maria, Toshi Ichiyanagi gibi isimlerin avangart sergilerini düzenliyorlardı ve orada bir sergi davetiyesinin arkasında, "Üç dolarlık bir desteğiniz, Fluxus dergisinin basılmasına yardımcı olacaktır" diye bir not bulunuyordu, burada ilk kez Fluxus sözcüğüyle karşılaşyoruz, tarihsel olarak. Böyle bir dergi çıkarma anlayışıyla ortaya çıkan arzu, daha sonra 1962'de, 63'te Avrupa'da düzenlenen çeşitli kentlerdeki Fluxus festivalleriyle yaygınlaşan bir sanat akımının ya da bir sanat yönelim biçiminin adı haline gelmişti.

Marcus Graf: O zaman Fluxus'un ortaya çıkması, 1960'ların başında diyebiliriz. Peki Fluxus'u nasıl tanımlayabiliriz?

FIRAT ARAPOĞLU: Bu Fluxus'u hangi açıdan tanımlayacağımıza bağlıdır. "Flux", sözcük anlamıyla akma, akış, gelgit anlamlarına gelmekte ya da medikal olarak boşaltım sistemini tanımlamakta ve ayrıca "flux" sözcüğünün grubun montaj manifestolarında sözlük tanımlarını da görüyoruz. Şimdi Fluxus'a dair yine başka bir alıntı, Dick Higgins'ten bir alıntı yapmama müsaade edin: "Fluxus is not a moment in history, or an art movement. Fluxus is a way of doing things, a tradition, and a way of life and death". Yani Fluxus tarihte bir an ya da bir sanat akımı değildir. Fluxus bir şeyleri yapma yöntemi, bir gelenek bir yaşam ve ölüm yöntemidir."

Marcus Graf: Hatta galiba Wolf Vostell, "Art is life, life is art." demişti. O halde Fluxus hayat ve sanat arasındaki bariyeri yıkmaya çalışan bir hareket mi?

Fırat Arapoğlu: Kesinlikle buna kocaman bir evet! diyebilirim açıkçası. Bir grup, bir grup demeyeyim hatta, çoğunlukla Fluxus sanatçıları, Fluxus'un bir sanat akımı,



sanat tarihindeki konvansiyonel tanımlı bir akım olarak değerlendirilmesini kabullenmiyor ve bunu kabul etmiyorlar. Bunu Eric Andersen'e de sorsanız ya da Nam June Paik'in yazılarına da baksanız göreceksiniz. Ama bir diğer yandan da tabii ki şu sorulabilir: Bugün müzelerde özellikle MoMA koleksiyonunda, Silvermann Koleksiyonu'nun başışlanması etkisiyle, en büyük koleksiyon olarak, binlerce Fluxus parçası var ve John Hendricks onun küratörüydü ve tarihçisiydi. Tabii böyle isimlere baktığınızda, onlar Fluxus'u bir sanat akımı olarak 1978'de George Maciunas'ın ölümüyle birlikte kapatıp, ona bir standart sanat akımı anlamı vermekteler. Bunu tabii anlayışla karşılamak lazım. Bazı sanat tarihçileri de yani anlamaya çalışıyorum daha doğrusu; bazı sanat tarihçileri de ekonomik nedenlerle veyahut da küratörler bu nedenlerle sanat akımını bir yerde bitirir ki ona bir tarihsel değer atfedilsin. Ama çoğu Fluxus sanatçısının yazılarında, Fluxus'un bir sanat akımı değil, bir yöntem olduğunu göreceksiniz.

Marcus Graf: Satın alınabilecek eserler üretmeyen, yeni kavramlar, alternatif sanat anlayışları ve yeni metotlar yaratan sanatçılar. Aslında anarşist bir antiburjuvazi sanat kavramı ortaya çıkıyor. Bunu Dadaistlerde de gördük. 1990'larda da ilişkisel estetik üzerine çalışan sanatçılarda da görebiliriz. Kabaca 60'ların başından 70'lerin sonuna kadar, Fluxus hareketleri ve Fluxus sanatçılarının çok aktif olduğunu söyleyebiliriz. Fluxus'un getirdiği yeniliği nasıl tanımlayabiliriz?

Fırat Arapoğlu: Öncelikle şunu söylemek istiyorum: Kesinlikle tarihsel öncüler olarak kısmen fütürizm, dada ve sürrealizm Fluxus'u öncülleyen tarihsel avangart hareketlerdir. Bunun hakkını vermek gerekiyor. İki önemli figür daha var tabii ki etkilendikleri ve tabii ki anımsattığın gibi günün sonunda sosyal bilimci olarak bu açıdan, tarihsel açıdan yaklaşıyoruz: John Cage ve Marcel Duchamp. Yani bu 5 madde, aslında, Fluxus'u tarihsel olarak öncülleyen temel maddeler ve tabii ki bunların yanına Konstrüktivizm ve özellikle LEF grubunu eklemem gerekecek. Fluxus'u nasıl tanımlayabiliriz ve sanat tarihine ya da sanatın tabiri caizse hem tanımına hem de malzeme kutusuna ne katkıları olmuştur, bu sorular oldukça önemli. Yani öncelikle yöntemsel olarak şunu söyleyebilirim: Basitlik, yeni konuşmayı açarken söylediğin gibi basit ama zor olan basitlik, sadelik, belirlenemezlik, oyun, şans, mizah, belirsizlik ve intermedia, yani ortamlararasılık. Bunlar Fluxus'un yönelimlerini belirleyen net maddeler arasında. Buna hatta şunu da ekleyebilirim: Müzikalite. Çünkü takdir edersiniz ki, Fluxus grubu içerisindeki çoğu sanatçı öyle ya da böyle müzikle ilintili. İşte Beuys'un performanslarından tutun da George Maciunas'a ve Nam June Paik'e kadar. Yani bilmem izleyiciler bilirler mi aslında Nam June Paik müzik kökenlidir, baktığınızda. Ve tüm grubun üzerinde ve genelde New York'taki avangart çevrenin oluşumunda önemli etkisi olan John Cage. Çünkü Fluxus grubunda yer alan sanatçıların önemli bir kısmı John Cage'in New York Sosyal Araştırmalar Yeni Okulu'ndaki deneysel kompozisyon derslerine giriyorlar. İşte burada Al Hansen ya da Dick Higgins gibi birçok ismi sayabilirim ve George Maciunas da aynı okulda

elektronik müzik dersleri almakta. Bu da aslında o dönemdeki New York'taki avangart çevreyi bize tanımlıyor. Sorduğun soru ekseninde, dediğim gibi yayıncılık, dergi çıkarma faaliyeti, kitap çıkarma faaliyeti, polemik yaratma, provoke etme, şaşırtma, bunlardan bazıları elbette ki kulağa şöyle gelecektir, bunlar Dada mirasıdır. Ondan dolayı bazı ansiklopedilerde ve sözlüklerde “neo-dada” tabirini görürüz, özellikle 60'ların bu tarz yönelimlerine yakıştırılan. Hoş, Marcel Duchamp bunu kabul etmedi hiçbir zaman, o neo-dada tanımını, hep problemli görmüştü; tarihsel dadanın önemini vurgulayarak.

Marcus Graf: Bence özellikle Fluxus müzik alanında da çok büyük bir devrim olarak değerlendiriyoruz. Zira John Cage tutucu müzik dünyasını çok sert bir şekilde şok etti ve devrim nitelikli bir kırılma başlattı. Dolayısıyla çağdaş sanat için ve çağdaş sanatın katılımcılık, interdisipliner ya da süreç odaklı olması için son derece önemli. Ama hâlâ günümüzde minör bir akım olarak görülüyor. Türkiye'de üstüne yazılmış pek yazı yok, yurt dışında da bu alanda çalışan birkaç uzman ve yayın olmasına rağmen Abstract Ekspresyonizm, Pop Art ya da Minimalizm gibi çok daha fazla araştırılmış olan alanlarla karşılaştığımızda Fluxus bu açıdan günümüzde hâlâ minör bir akım olarak karşımıza çıkıyor.

Almanya'dan getirdiğim bir ansiklopediyi alıp Fluxus ile ilgili bölüme baktığımda birçok sanatçı arasında, Joseph Beuys'un da adı geçtiğini gördüm. O zaman şimdi Joseph Beuys'a geçelim. Sanat tarihçileri, kitaplar ve ansiklopediler Beuys'un bir Fluxus sanatçısı olduğunun altını çiziyorlar. Sen ne diyorsun bu konuda?

Fırat Arapoğlu: Joseph Beuys, bir Fluxus sanatçısı. Yani Fluxus'un, o katılımcılık dediğin şeyi, şöyle örneklemek isterim; Fluxus etkinlikleri ya da Fluxus adı etrafında örgütlenen 360'a yakın isim sayabiliriz. Theodor Adorno'yu da Fluxus çemberine alabilirsiniz. Anlatabiliyor muyum? Çünkü 60'ların gerçekten deneysel, deneyime dayalı, yenilikçi, avangart bir yaklaşımına sahip Fluxus açıkçası ve eğer bana sorarsan, Fluxus'un festivallerinde etkinliklerinde yayınlarında yer alan isimlerinin yer aldığı frekans sıklığını sorarsan, Joseph Beuys temel kadrolardan biri. Yani George Maciunas, Yoko Ono, Dick Higgins, Alison Knowles, Ben Vautier, Takako Saito, Ay-O daha birçok ismi ekleyebilirim buna Nam June Paik gibi bunlar aslında çekirdek kadroyu oluşturuyor. İşte Benjamin Patterson gibi isimler. Bundan dolayı Beuys'un rahatlıkla bir Fluxus sanatçısı olduğunu söyleyebiliriz. Ama şimdi senin ustaca belirttiğin gibi, 1960'ların, ben müsaadenle majör akımlarından biri diyeceğim Fluxus için, çünkü 1960'lardan itibaren birçok intermedya-tipi yönelim ortaya çıktı. İşte video sanatı, performans, happening, Kavramsal Sanat, görsel şiir, somut şiir, müzikal aksiyon gibi ve bunların yanında da Fluxus. Fluxus tek değil tabii ki. Büyük olanlardan birisi. Tüm bu kesişmenin ışığında, elbette ki sanatçıların birkaç alanda faaliyet gösterdiklerini görüyoruz. Yani Joseph Beuys'u hangi kategorilere koyabilirim; video sanatına koyabilirim, kavramsal sanata koyabilirim, happening'e ya da performans sanatına koyabilirim ve Fluxus grubunun içerisinde de yer almış durumda. Yani o ortamlararasılık, o dönemi gerçekten çok etkiliyor. Beuys bir Fluxus sanatçısı. İletişimleri 1962 sonlarında ve 63 başlarında ortaya çıkmıştı.



George Maciunas'la tanışmaları ve daha sonra Şubat 1963'te Duesseldorf'ta Kunst Akademide Beuys'un davetiyle bir Festum Fluxorum adında bir festival düzenlendi. Böylece Beuys için rahatlıkla bir Fluxus sanatçısı diyebiliriz. Araları kötü olduğunda dahi yıllar sonra bile kurduğu öğrenci grubuna Fluxus West Zone adını verecek kadar Fluxus'u benimsemişti Joseph Beuys.

Marcus Graf: Aslında Fluxus'un çalışmalarına baktığımızda, Beuys'un evresini üçe bölebiliriz. Beuys, 50'lerde ağırlıklı çizim ve küçük heykeller yapan bir sanatçı olarak biliniyor. Sonra 60'larda şamanistik ve performatif eylemler üzerine çalışmaya başlıyor. Tam o dönemde Fluxus'a katılıyor. Sonra 70'lerden itibaren daha çok politik içerikli ve daha somut bir toplumsal etki üzerine çalışan bir sanatçı olarak değerlendiriliyor. Aslında senin de dediğin gibi, 62 yılında Fluxus'la tanışıyor. Hatta o dönemde Düsseldorf akademisinde Beuys ile beraber hoca olan Nam June Paik, Beuys'u Fluxus grubu ile tanıştırıyor. 62-64 arasında 5 tane resmi olan Fluxus aksiyonun içinde yer alıyor. Hatta Almanya'daki Wiesbaden Fluxus aksiyonunda, Beuys eş-organizatör olarak da geçiyor.

60'ların başında ilk performatif eylemleri tek başında yapmaya başladığında, paralel olarak New York'ta ve Avrupa'da Fluxus hareketi oluşuyor. İlk olarak bağımsız bu şekilde çalışırken, Beuys doğal olarak 62'de Fluxus ile buluşuyor. Sonunda Beuys ve Fluxus grubu bir süre beraber olmaya karar veriyorlar.



Fluxus'un malzemeyi kullanımı ve çalışma metotlarında, Beuys'un malzeme seçimi ve çalışma konusu arasında ne gibi paralellikler görebiliriz? Sonra farklılıkları konuşuruz, çünkü bu 65'ten sonra yavaş yavaş Fluxus'tan ayrılıyor. Ama bu noktada ne gibi paralelliklerden söz edebiliriz?

Fırat Arapoğlu: Bir kere her şeyden önce içerik anlamındaki yoğun politik vurgu, bence benzerlikler arasında diyebilirim. Ama bu benzerlikler arasında derken, küçük bir şerh koymalıyım. O da şöyle; Fluxus tarihine baktığınızda, Amerika Birleşik Devletleri kökenli sanatçılarla Avrupa kökenli Fluxus sanatçıları arasında yöntemsel ve pratik farklılıklar görmekteyiz. Amerika kökenli sanatçıların daha mizaha ve ironiye ağırlık vermeleri karşımıza çıkarken, Beuys'un Maciunas'la birlikte paylaştığı ortak noktalardan biri, yoğun politik vurgudur. Çok detaya girip sizi boğmak istemem ama George Maciunas'ın annesi, Stalin'in kızının sekreteriydi bu arada. Ve George Maciunas'ın yazışmaları var, bir Fluxus festivalini Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde düzenlemek için. Şimdi George Maciunas ağırlıklı olarak Fluxus'u bir sol politik organizasyon olarak görüyor. Ve hatta arzu ettiği şey, Fluxus'u tamamen kolektif bir çizgiye çekmek. Zaten büyük tartışmalar da buradan başlayacak, konuşacağız onu. Beuys'la Maciunas'ın, Wolf Vostell ve Nam June Paik'in paylaştıkları bazı ortak noktalar var. Beuys'un videolarındaki ekspresif özellikler diyemeyeceğim ama basitlik, sadelik, özellikle müzik yani Beuys'un o

müzikle olan ilgisi ve o müzikaliteyi hem performanslarında, o Şaman ayini gibi performanslarında da kullandığı gibi, müzikalite benzer unsurlar arasında açıkçası. Tabii ki Beuys müzik kökenli değil. Kadim dostu Nam June Paik'in güzel bir yazısı var. Beuys'un hayatını kaybetmesinden sonra, hani diyor ki Beuys'a diyor, çok iyi piyano çaldığını söylediğinizde çok mutlu olurdu diyor, çok sevinirdi bundan diyor. Ben de çok mutlu oluyorum diyor, bana Fransızca çok iyi konuşuyorsun dedikleri zaman diyor. Çünkü Beuys'un gerçekten öyle bir müzik bilgisi yoktu, Nam June Paik'in de Fransızcası o kadar iyi değildi. Bu ortaklıkları sayabilirim açıkçası. Yani ses, müzikalite, sadelik, basitlik, açıklık, yalınlık diyebileceğim özellikler aslında benzerlikler. Ama ayrıştıkları noktaları ayrı konuşalım dediğin gibi tabii.

Marcus Graf: Sadelik dediğinde gündelik hayatta var olan nesnelerinin kullanımı aklıma geliyor. Saat, piyano, televizyon, vb. sıradan objelerin sanat üretimi için kullanmasından dolayı John Cage'in müzik anlayışıyla da bir paralellik görebiliriz. Zira Wieasbaden'deki ilk Fluxus konserinde kontrbas ve viyolin kullanılsa da farklı nesneleri de enstrümanlara takıp onları bambaşka bir hale getiriyorlar. Hem müzik aletleriyle müzik çıkartıyorlar hem de farklı sesleri oluşturuyorlar. Bütün sesleri eşit olarak ve eşdeğer olarak görüyorlar. Bu bağlamda John Cage'in ses ve müzik üzerine düşünceleri çok yakın bir bağlantı kuruyorlar. Sen John Cage, ready Made ve Fluxus ilişkisini ve ayrıca Beuys'un rolünü nasıl değerlendiriyorsun?

Fırat Arapoğlu: Şimdi şöyle bir perspektif çizmeme müsaade etmeni isterim. Marcel Duchamp 1968'e kadar zaten New York avangart çevresindeydi. Hatta tarihsel olarak baktığımızda, Yoko Ono stüdyosunu New York'ta kurduğu zaman, Yoko'nun stüdyosundaki etkinlikler aslında Fluxus grubunun da öncüleri sayabileceğimiz bazı etkinlikler de Yoko Ono'nun atölyesinde yapılmıştı. John Cage'in etkisi dediğim gibi çok önemli, müzikalite etkisi. John Cage'in o 1940'lardaki prepared piano, hazırlanmış-piyano dediğimiz, işte piyano tellerine mandallar, çiviler bağlayarak oradaki o tonallığı bozmak ve zaten biliyorsunuz o sese dair John Cage'in araştırmaları, 1952'deki 4.33'e kadar uzanacak ve tabiri caizse doğadaki her sesin müzik olabileceği ve müzik yapmak için müzisyen olmanın gerekmediği bir önermeye kadar uzanacak. Şimdi böyle bir nokta var elimizde. John Cage'in varlığı bu açıdan çok önemli. Bir diğer yandan John Cage'in etkisi sadece Amerika Birleşik Devletleri'nde değil. 1960'ların başında Batı Almanya'da Damtstadt'da düzenlenen müzikal etkinlikler var ve John Cage'in Avrupa avangart çevresi, bu deneysel müzik çevresi üzerinde büyük etkisi var. David Tudor'la birlikte Damtstadt'a gelmeleri, master class dersleri, bunlar önemli. Tabii ki etkinliklerde Karlheinz Stockhausen, Karl-Erik Welin gibi çok değerli kompozitörler var. Tüm bunların ışığında tabii ki bu avangart çevre içerisinde Beuys da katılacak. Burada anahtar figür Nam June Paik açıkçası. Bence bazı çağdaş sanatta şey deriz ya, network nod, yani networkün merkezinde olan isim, yani her iki avangart çevreyi bir araya getiren Nam June Paik olacak ve George Maciunas'ı da bu çevreyle tanıştıracak. Beuys tam da bu noktada dediğim gibi, o az önce senin söylediğin gibi, hani gündelik yaşam, sıradan yaşam içerisinde, yani gündelik yaşamın sosyolojisi deriz ya, oradaki unsurları

sanatla birleştirmek, dediğin gibi avangardist bir yaklaşım içinde. Sanat ve hayatı bir araya getirmek. Bu tabii ki bir avangart perspektif. Fütürizmden, Dada'dan ve Sürrealizm'den gelen bir miras. Fluxus da bu diyagram üzerinde ilerledi açıkçası. Yani George Maciunas'ın diyagramatik çizimleri vardır, internette rahatlıkla bulabilirsiniz. Fluxus'un kökenlerini ve oradan oluşan dalları çizer zaten. Bu arada George Maciunas sanat tarihi eğitimlidir ve grafik tasarımcıdır. Ama baktığınızda sanat tarihçisi aslında, yani George Maciunas'ın onun için o tarihselliğe çok önem verdiğini görüyorsunuz, baktığınızda. Beuys'u bu nokta içerisine koyduğumda, işte o müzikalite, şans, belirsizlik, efemeral malzeme kullanımı çok önemli. Senin dediğin gibi Marcel Duchamp'ın ready-made'leri, John Cage'in belki ne diyeyim hazır sesleri diyelim, John Cage'in hatırlayın bazı bestelerini, rüzgâr sesleri, radyo kanallarındaki cızırtılar ve tüm bunların aslında dalga sesleri ve tüm bunların bir araya mikslendiği örnekler. Beuys'un da dediğim gibi çalışmalarında, yani bir geçici malzemeyi, Immanuel Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* kitabını ya da onun yanında bir çikolata paketini rahatlıkla görebilirsiniz. O geçici olanla sıradan olanla çalışmak, zaten bence sanırım eninde sonunda Jeder Mensch Ein Künstler (Herkes Sanatçıdır) dediğimiz yere varacak zaten, öyle değil mi? Herkes sanatçıdır çünkü o potansiyele ve o yaratıcı duruma sahiptir. Bu da tabii ki Marcel Duchamp'ın yıllar önce verdiği bir röportajında söylediği gibi, sanat olmayan bir şey üretilebilir mi noktasına götürüyor bizi galiba.

Marcus Graf: Senin söylediğinden çok somut bağlantılar ortaya çıktı. İlk olarak John Cage'in holistik bir müzik anlayışı var. Her ses değerli ve dolayısıyla her ses müzik için kullanılabilir diye vurguluyor. Bundan dolayı her şey müzik ve herkes müzisyen olabilir. Fluxus'ta profesyonel müzisyenlerin yanı sıra Beuys gibi amatör müzisyenler vardı. Büyük bir entropi, büyük bir kaos içinde müzik yapıyorlar ve yeni sesler ortaya çıkartıyorlardı. Beuys'un "herkes sanatçıdır" sloganını bu aksiyonlarda bir alt metin olarak görebiliriz.

Fluxus kesinlikle öncü bir hareket. Aynı zamanda antielitist bir hareket, çünkü Fluxus antiburjuvazist, antikapitalist ve antiakademisttir. Katılımcılığı çok önemsiyorlar. Modern avangartlarda her zaman sanatçı ve seyirci arasında bir hiyerarşi vardı. Sanatçı bilir, ve bildiklerini cahil olan halka, sanatsal faaliyetle ve eylemlerle aktarır. Bu hiyerarşi Fluxus ve postmodern dönemde yok oluyor.

Firat, 1965'ten itibaren Beuys, Fluxus grubundan sanki dışlanıyor çünkü 65'ten itibaren diğer resmi Fluxus eylemlere davet edilmiyor. Demek ki Beuys ve Machunas ya da Beuys ve Fluxus hareketi arasında bir kırılma ve bir ayrılma noktası var. Buna ne sebebiyet verdi?

Firat Arapoğlu: Şimdi 1960'ların başındaki bu gelişmeyle birlikte evet birlikte festivaller yapıldı, düzenlendi. Ortak metodolojiler ya da ortak üretim biçimleri ortaya çıkarken, aynı zamanda Fluxus'ta farklılıklar da ortaya çıkmaya başladı. Aslında bazen şunu demek gayet mümkün geliyor bana; 1962'de Fluxus zaten kurulmaya başlarken, çatırdamaktaydı. Buna geniş bir tarihsel perspektiften bakarsam, dikkat

ettiyseniz 1960'lar prematüre postmodernite diyebileceğimiz bir dönem. Yani artık sanat akımlarının yani makro söylemlerin, ne diyelim, yok olduğu diyemeyeceğim, yok olmuş da değil hâlâ ama makro söylemlerin, makro politik söylemlerin belki sönümlendiği, daha bireysel çalışmaların ortaya çıktığı bir süreç. Yani Christo da bir ara girdi Fluxus grubunun radarına. Birçok isim girdi. Ama bireysel çalışmayı tercih ettiler. Şunu söylememe müsaade edin, Fluxus grubunda George Maciunas'ın en nihayetinde arzu ettiği neydi biliyor musunuz, o Fluxus'un multiples'ları vardır, çoğaltılmış nesnelerin olduğu kutuları. Marcel Duchamp'ın valizlerini andırır, böyle sanatçıların ürettikleri efemeral malzemeler, küçük filmler, küçük kutular içinde oyunlar vardır, onlar da işte flux boxes diye seyirciye sunulur. George Maciunas'ın en sonunda arzu ettiği, sanatçıların isimlerini tamamen ortadan kaldırmak ve sadece harf kodlarıyla yapmaktı, bunu. Mesela A harfi ve siz bileceksiniz ki A Yoko Ono, işte B, Benjamin Patterson, C başka bir isim vb. diye, arzu ettiği buydu. Yani sanat tarihinden sanatçı isimlerini çıkarmak. Tabii George Maciunas sanatçıları ikna edebildi mi, hayır. Fluxus içerisinde büyük ayrışmalar ve büyük tartışma noktaları var. Önce majör olanları ve sonra da Beuys'la ilgili olanları anlatmak istiyorum. Tabii ki bunlar çok önemli tarihsel detaylar. Fluxus'taki en büyük kırılma, Karlheinz Stockhausen'ın New York'taki Originale operasının prömiyerinde yaşanıyor. Şimdi hani çok o konulara girmek istemiyorum ama, Stockhausen ara ara çok provoke edici söylemlerde bulunur ki 11 Eylül'de de yapmıştı bunu yıllar sonra. Caz müzikle ilgili işte barbarik bir müzik olduğuna dair bir söylemi var ve George Maciunas bu söyleminden dolayı New York'taki prömiyeri boykot etmeye karar veriyor ve George Maciuna Ben Vautier ve Takako Saito ya da Ay-O hatırladığım kadarıyla prömiyeri boykot ediyorlar ve bir bildiri dağıtıyorlar orada. Nam June Paik'in çok yakın olduğun zaten söylemiştim. Bazı Fluxus grubu sanatçıları ise boykota katılmayıp prömiyere katılıyorlar. Dick Higgins ve Alison Knowles ilginç bir pozisyon alıyorlar, önce boykot ediyorlar, sonra konsere giriyorlar. Birinci büyük kırılma bu. İkinci büyük kırılma da Fluxus'un çıkardığı bir bülten var, Fluxus Newsletter'da George Maciunas bir tanesinde kültür merkezlerini, müzeleri, galerileri sabote etme eylemleri öneriyor sanatçılara.

Marcus Graf: Aslında fütüristler hemen aklıma geliyor. "Bütün müzelerin yıkılması gerekiyor" diye bağırıyorlar. Avangardın sıkça böyle nihilist ve yıkıcı bir eğilimleri vardır.

Firat Arapoğlu: Evet, evet. Dediğim gibi işte George Maciunas'ın ve Fluxus'un bu damardan beslendiğini söylüyorum. Mesela neler öneriyor George Maciunas, önemli günlerde müze açılışlarına ambulans göndermek. Yani sahte çağrılarda bulunmak. İşte kütüphanelere, pardon müzelere ya da galerilere karşı ödemeli olarak tuğla içerisinde kargolar yollamak gibi. Veyahut da önemli günlerde etkinliklere koku bombaları ya da hapsirik tozlarıyla saldırmak gibi. Bunu çoğu Fluxus sanatçısı kabul etmiyor. Kabul etmemelerinin iki nedeni var. Bir grup aktivist sanatçı, işte Henry Flynt ve Tomas Schmit bunlar arasındadır; onlar George Maciunas'ın önerilerini çok artistik buluyorlar. Çünkü onlar, Henry Flynt mesela bir Fluxus sanatçısı, felsefe



Alman Sanatçı Joseph Beuys, bir grup öğrencisiyle, 1969, Paris, Fransa
@Eckhard Supp / Alamy Stock Photo

kökenlidir bir troçkist olarak, o hani bunları çok artistik buluyor, bunlar bir eylem olamaz biçiminde. Diğer gruba göreyse Jackson MacLow gibi ki o da sosyoloji kökenlidir, inter disiplinlerliği vurgulamak adına branşlarını söylemek istiyorum; kültür merkezlerinin hedefe konulmasını kabul etmiyorlar. Ve bu iki büyük kırılma aslında Fluxus'un yavaş yavaş sönümlenmesine neden olacak.

Marcus Graf: Fluxus grubun içinde bir grup tamamen sanatçı kimliğinden ve sanattan ayrılmak istedi. Sanatı tamamen bir eylem ya da siyasi bir aktivizm olarak gördüler. Öbür tarafta hâlâ daha geleneksel anlamda sanatçı kimliğine sahip çıkmak ve sanatçı olarak devam etmek isteyenler de vardı. Bu şekilde anlayabilir miyiz?

Fırat Arapoğlu: Kesinlikle.

Marcus Graf: Beuys'u hangi gruba oturtuyoruz?

Fırat Arapoğlu: Tam da kastettiğim bu. Beuys'un ben Maciunas'a yakın olduğunu düşünüyorum açıkçası. Yani Beuys'un çünkü yıllar sonra yaptığı işte, o 7000 meşe ağacının dikilmesi, sosyal demokrasi için yapmış olduğu o performansı, hani bir gülle birlikte vazonun içerisinde üzgünüm hatırlayamıyorum adını performansın ama müthiş bir performanstı. Yok, kesinlikle Beuys'un ben Maciunas'a yakın olduğunu düşünüyorum. Ayrılmalarının temel nedenleri, bence şöyle, yani Fluxus grubundan, Maciunas'tan demiyorum; Fluxus grubuyla Beuys arasındaki ilişkinin problematiği şuradan kaynaklanıyor. Az önce aslında küçük bir dokundurmadaki bulunmuştum. Amerikalı sanatçıların politik ekspresif performanslara yakın olmaması. Yani çünkü Robert Watts gibi Fluxus grubu sanatçılarına bakıyorsanız, yani ağırlıklı mizahla ve ağırlıklı sürekli ironi kullanımıyla iş yapıyorlar ama Beuys'u, Wolf Vostell'i düşündüğünüzde, bunlar doğrudan, direkt, hatta Nam June Paik bence, doğrudan direkt politik içerimli, sembolik, özellikle Beuys'un ağırlıklı olarak sembolik ve ekspresif, pratikleri.

Marcus Graf: Amerika'daki Fluxus grubu ve Avrupa'daki Fluxus grubu arasındaki ayırımın altını çok net çizdin. Zaten İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat tarihini ikiye bölüyoruz. Bir tarafta yeni aktör, hatta yeni lider olarak Amerika'daki sanat ortamına baktığımızda, Abstract Expressionism, Color Field Painting, Kavramsal sanat, Minimalizm, gibi güçlü akımlar var. Öte yandan Avrupa sanat tarihinin devamına baktığımızda, Art Informel, Arte Povera, Yeni Realizm, Performans Sanatı, Kritik Realizm, Politik Sanat gibi hareketlerde başka bir çizgi var. Amerika'daki sanat ortamı ağırlıklı formalist, Avrupa'daki sanat ortamı ise daha çok toplumsal odaklı çalışıyor. Dolayısıyla sanat tarihini, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra iki gruba ayırabiliriz.

Fluxus içindeki eğilim olarak da böyle bir ayırım var sanki ve bundan dolayı bir kırılma noktası oluşuyor. Bu bağlamında Beuys Fluxus'un deneysel ve sanatın ontolojisini inceleyen grubuna o kadar yakın hissetmedi. Beuys için sanat, politika, hayat ve toplum ayrılmaz kavramlardır. Sanat, toplumsal bir eylem aracı ve politik bir araçtır. Sadece sanat ile toplumsal değişim yaratılabileceğine inanır, sanatı,

toplumu iyileştirebilen ve yeni bir toplum yaratabilen bir araç olarak değerlendirir. Öte yandan Amerika'daki anlayış tam olarak böyle değildir. Diğer yandan baktığımızda, Fluxus'un benimsediği antisanatçı ya da antisanat kavramını, Beuys hiçbir zaman benimsemedi. Hatta tam tersi, o sanatçı olmayı önemsiyordu. Sanatçı ve yaratıcı kavramlarının herkes için geçerli ve herkes için önemli olduğunu sürekli vurguluyordu. Sanatı da yok etmek istemiyor çünkü zaten sanat ile ancak toplumu iyileştirebiliriz. Bazı Fluxus sanatçıları isimleri silelim ama harfleri kullanalım dediler. Ne fark eder o zaman. Hâlâ harfleri var. Antikapitalist olmak istediler. Fakat aynı zamanda bir koleksiyoner gelirse de ona bir nesneyi satmak da istediler. Bundan dolayı Fluxus içerisindeki tutarsızlığı karşı çıktı. Beuys aslında çok daha tutarlıydı. Kendi sanatçı kimliğine önemseyip bu kimlik üzerinde bir söylem yaratmaya çalışıyordu, değil mi?

Fırat Arapoğlu: Katıldığım yerler var kesinlikle, yani Beuys'un özellikle bir kere şundan haberdar olduğunu düşünüyorum ben kendi adıma; az önce Henry Flynt'ten bahsetmiştim, Amerika Birleşik Devletleri'nden ki Harvard kökenlidir. Web sitesine bakmasını tüm izleyicilerin tavsiye ederim, özellikle öğrencilerin öğreneceği çok şey olacağını düşünüyorum. Oradaki makalelerinden birinde şunu söylüyor, yani antiart aslında sanatçı olmanın bir yolu haline gelmiştir diyor. Ondan yani antiart bir etiket, bir kimlik, yani sisteme girmek için önce antiart olup sonra zaten sanat dünyasına giriş kolaylaşıyordu. Flynt'in felsefe kökenli olması, bu önermeleri yapmasını çok kolaylaştırıyordu. Ben Beuys'un da bunun farkında olduğunu düşünüyorum. Yani müsaadenizle Andreas Huyssen'i refere etmek istiyorum ben. Twilight Memories, Alacakaranlık Anıları, biliyorsunuz müthiş bir kitap, müthiş bir deneme. Türkçe çevresinde yok maalesef ama orijinalinde Fluxus üzerinde metin var. Ve hatta aynı metin Walker Art'ta düzenlenen In the Spirit of Fluxus sergisinde, 90'ların ortasında basılmıştı. Andreas Huyssen şunu söylüyor; Dada Amerika Birleşik Devletleri'ndeki genç sanatçılar için büyük bir heyecan vermiş olabilir ama Avrupa için bu ancak bir dejavudur diyor, Andreas Huyssen. Şimdi 1952'de Robert Motherware'in editörlüğünde "Dada Şairleri ve Ressamları Antolojisi" İngilizceye çevriliyor. Ve yine 50'lerde ilk Dada retrospektifi açılıyor. Şimdi Andreas Huyssen'in eleştirisini çok rahatlıkla kabul edebiliriz burada. Evet, Amerikalı gençler için, Amerikalı sanatçılar için, o ortam için Dada bir heyecan, bir ruh vermiş olabilir. Ama Avrupa zaten Dada mirasından geliyor. Ve Alman dadası, özellikle zaten radikal sol politik bir kökenden geliyor. Ondan dolayı ben Beuys'un tüm bunların ışığında, Fluxus'a eleştirel yaklaştığını ama benimsediğini görüyorum. Yani daha sonra yaptığı bazı üretimleri de Fluxus adı altında yaptı. George Maciunas'la ideolojik olarak yakınlaştığını düşünüyorum ben ama en büyük ayırım bence Amerikalı diğer sanatçılarla. Çünkü Amerikalı sanatçılar için Beuys'un performansları, mesela şahit oldukları Duesseldorf'taki Siberian Symphony, Sibiryaya Senfonisi, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sanatçılara çok teatral gelmiş olmalı böyle bir performans. Yoksa senin söylediğin gibi, Beuys tüm bunların farkındaydı, hani neyin gerçekçi olup olmayacağını. Somut Ütopyacı diyebilir miyiz, kesinlikle. Hatta şimdi sen onu söyleyince de o bana ilham verdi, hiç bu konuyu yazmadım ama George Maciunas bir



ütopyacı sosyalistti gerçekten. Yani hayal kuruyordu, hayallerini gerçekleştiriyordu da. Yani George Maciunas'ı çok rahat Van Gogh'vari bir figür olarak düşünebilirsiniz. Van Gogh'un da biliyorsunuz arzusu, bir sanatçı komünü kurmaktı. George Maciunas, Manhattan'daki terk edilmiş binaları 60'ların ortasından sonra, 65'te çünkü Amerika'ya döndü, Avrupa'daki festivaller sona ermişti, ve New York'ta bir flux shop açtı, bir flux dükkânı. Orada hem performans akşamları yapıldı hem de o ürettikleri efemeral malzemeleri sergilemeye ve satmaya çalıştılar. Hem flux shop'ta hem de mail order yoluyla, posta yoluyla satmaya çalıştılar. Yani aradan şeyi kaldırmaya çalışıyorlardı, galerileri ve ticari kurumları. George Maciunas daha sonra bu terk edilmiş endüstriyel bölgedeki bazı daireleri satın almaya başlıyor. Bu etkinliklerden para biriktirerek. İkinci Dünya Savaşı sonrasını yaşayan biri olarak müthiş tutumlu bir isim, biyografisine bakarsanız eğer George Maciunas'ın, tüm bu festivallerin dıştan tırnaktan artırılarak gerçekleştirildiğini söylemeliyim. Günümüzdeki gibi sponsorlar gelsin, dört başı mamur sahneler olsun değil bunlar, gerçekten George Maciunas'ın grafik tasarımcılıktan kazandığı paralardan artırarak yaptığı festivaller, bunu söylemeliyim. Hatta George Maciunas'ın New York'ta satın aldığı dairelerden birine daha sonra Jonas Mekas geçiyor ve orada biliyorsunuz avangart film kütüphanesi kuruyor. Onu da yakınlarda kaybettik. Ve bundan dolayı çok büyük şiddete, yani emlak mafyası tarafından şiddete de uğruyor George Maciunas. Zaten ölümü hızlandıran bu darplardan biridir bu. 1978'de hayatını kaybetti George Maciunas. Arzu ettiği şey, hayatının son dönemlerinde bile New Marlborough'da bir komün kurmak. Bu açıdan kıyasladığında, Beuys'un daha somut bir ütopyacı olduğunu söylemek daha mümkün.

Marcus Graf: Joseph Beuys, bir röportajda somut ütopya (Konkrete Utopie) kavramını kullanıyor. Rudi Dutschke'nin kullandığı bir kavram. Dutschke'yi 1980'lerin başında, özellikle sol öğrenci hareketlerinin başındayken polis tarafından öldürülen bir öğrenci lideri olarak tanıyoruz. Beuys ütopya yerine bu kavramı tercih ediyor. Zira ütopya sadece bir fikir onun için. Platon'nun Idea'sına yakın bir kavram. Beuys gerçekleştirebileceğimiz bir ütopya üzerinde durmak istiyordu. Dolayısıyla bir hayalperest değildi. Sen, Joseph Beuys'u erken bir postmodernist olarak değerlendirdin Bence de doğru, çünkü Joseph Beuys'un 1970'lerdeki röportajlarına baktığımızda çağımızı temel olarak değiştirmekte, daha da radikal değişecek, ve

sürekli değişmeye devam edecek olarak tanımlıyordu. Bundan dolayı, bütün var olan kavramları ve siyaset, tarih, demokrasi, sanat gibi büyük anlatıların hepsini yeniden yaratmamız gerektiğinin altını çiziyor. Bunu hümanist bir şekilde ancak sanat ile gerçekleştirebileceğimizi söylüyordu. Bu yüzden toplumsalcılık ve siyasi odağını özellikle 1965'ten itibaren görebiliriz. Tam 68 kuşağı baktığımızda, örneğin solun yükselişi ve gençlerin siyasi alana çok yoğun bir şekilde girmesi, azınlık grupların yükselişi, feminizm yaygınlaşmasını görüyoruz. Tam postmodernizmin zemini ortaya çıkarken ve çok eleştirel bir ortam oluşurken Joseph Beuys çoktan bu konular üzerine çalıştı. Tam bir öncüdür! İlk ekolojik sorunlar üzerinde duran, ilk katılımcılık sanatının örneklerini yaratan, mistisizm, sanat ve politikayı birleştiren ilk sanatçılardan sayabiliriz. Bu yüzden bu 100 Yıl Beuys adlı programı yapmaya karar verdik. Ben hakikaten inanıyorum ki hem sanat kavramının genişletilmesi, sanat ve toplum arasındaki ilişki için, hem de estetiğin ve sanatın yeniden tanımlaması ve sanatın toplum içindeki rolü için yenilikçi bir sanatçı. Günümüzde o etki ve öneminin devam ettiğini düşünüyorum. Dolayısıyla son soru olarak, sence günümüzde Beuys'un anlamı nedir? Yani biz, insan olarak, sanatsever olarak, koleksiyoner olarak, sanatçı olarak ya da sanat tarihçisi olarak günümüzde Beuys'tan neler öğrenebiliriz? Beuys'un 2021'de önemi nedir sence?

Fırat Arapoğlu: Evet, zor ama cevaplanması gereken bir soru kesinlikle. Öncelikle dediğin gibi tamamlamadan önce 60'ları çok güzel tarifledin, işte feminizm, siyah haklar hareketi, gay hakları hareketi, tüm dünyada uyanan o zaten en temelinde Vietnam savaşı karşıtı gösteriler, tüm bunların ışığında hem Fluxus'u hem Beuys'u tartışabiliriz. Aksi halde havada kalır çünkü tartışmalarımız. Topyekûn bir karşı kültür hareketinin bir parçası Fluxus ve doğal olarak da Beuys, açıkçası. Bundan dolayı öncelikle bu konunun önemli olduğunu düşünüyorum. Bir diğer yandan evet, Beuys'tan çıkarabileceğimiz, daha doğrusu Beuys'un günümüz için etkisinin ne olabileceğini düşündüğümüzde, yani sanatın iyileştirici gücü konusu önemli. Şimdi Beuys'un, demiştin ya, Fluxus grubuyla, Maciunas'la değil Fluxus grubuyla yaşadığı ayrımların sebebi neydi? Fluxus, Beuys sanat alanının da ötesine geçerek politik alanı sorgulamaya başlamıştı. Wolf Vostell de öyle. Yani gruptaki Alman sanatçıların ama özellikle Wolf Vostell, bu arada *Dekolaj* diye bir dergi çıkartıyor ve Dekolaj yöntemini ortaya koyuyor sanatçı ve Beuys'un da, işte o zamanlar

performans denmiyor, daha ziyade happening tanımını kullanıyorlar ve Beuys'un da yeni yeni dediğin gibi performansları önemliydi. Sanatın, evet, yani o çizimleri, o erken dönem heykellerinden sonraki süreci biraz performatif ve sorgulayıcıdır. Yine demin söylediğim cümleye geri gelirim, sanatın iyileştirici gücü, bence alabileceğimiz en temel ilhamlardan biri olmalı günümüzde. Çünkü çağımızdaki bu neoliberalizm ve gittikçe artan bir popülizm ve hatta postfaşizm diyebileceğim bir çağda, sanatın da bu sistem içerisinde bir eşya, bir ürün haline geldiğini görüyoruz. Gittikçe bu niteliğinin de sürekli vurgulandığını görüyoruz. Şimdi Beuys 86'da vefat ettikten sonra, evinde yüzlerce imzasız eser vardı. Nam June Paik bunu anlatır bir söyleyişinde ve bunların bugünkü değeri binlerce dolar, aslında. Ve bunu önemsemedi de. Duruyordu üzerinde işlerin ve imza atmamıştı, imzalamamıştı. Beuys'un bence çağımızda bıraktığı önemli miraslardan biri, sanatın iyileştirici gücü ve sanatın örgütleyici gücü açıkçası. Yani sanat insanları bir araya getirebilir, sanat gündelik hayatın ne'liğini sorgulamamıza neden olabilir, sanat bizi iyileştirebilir, arındırabilir, evet Aristotelyen bir şey ama arındırabilir ve Beuys'un bize sürekli anımsattığı budur. *Bir Katedral İnşa Etmek* kitabında da hep bunları anımsatır bize, sürekli bir sorgulama alanı olarak bizim önümüze bunu getirdiğini görüyoruz, sanat aracılığıyla. Ben herkes sanatçıdır sözü üzerine de, bunu düşünüyorum açıkçası. Günümüzde bence çıkarabileceğimiz çok önemli sonuçlar var Beuys'un etkinliklerinden, ama her şeyden önce gerçekten sanatı sadece bir ekonomik sektör alanı olarak değil, sanatı hem spiritüel hem de dediğim gibi gayet toplumsal bir alan olarak görmesi ve bunu da ustaca sentezlemesi; bence bugün bizim çıkaracağımız derslerden biri. **Marcus Graf:** Çok teşekkürler. Belki kameranın mikrofonu şu anda dışarıdaki ambulans sesini de alıyor. Biz bunu kesmeyeceğiz çünkü Beuys'a göre her ses değerli. Hatta iyileştirici gücünden bahsederken böyle bir ambulansın gelmesi tesadüf mü yoksa başka bir hakikaten bir gösterge mi bilemiyorum. Fırat çok teşekkürler.

çok teşekkürler. 100 Yıl Beuys adlı programımız bu noktada bitiriyoruz. Gelecek ayda başka bir

Marcus Graf: Çok teşekkürler. Belki kameranın mikrofonu şu anda dışarıdaki ambulans sesini de alıyor. Biz bunu kesmeyeceğiz çünkü Beuys'a göre her ses değerli. Hatta iyileştirici gücünden bahsederken böyle bir ambulansın gelmesi tesadüf mü yoksa başka bir hakikaten bir gösterge mi bilemiyorum. Fırat çok teşekkürler.

Fırat Arapoğlu: Ben teşekkür ediyorum.

Marcus Graf: Hem keyif aldım hem de benim için yeni ve çok değerli bilgiler aldım. Bunun için uzman ile başka bir konu hakkında konuşmaya devam edeceğiz. Özellikle bugünkü sanat ve toplum ve aynı zamanda sanat kavramının genişletilmesi için hem Fluxus hem de Beuys'un ne kadar önemli olduğunu ortaya çıkarttık. Aynı zamanda Fluxus ve Beuys arasındaki ilişkiyi bu bağlamda Fırat sayesinde çok daha net anladık. Bunun için teşekkür ediyorum tekrar.

Fırat Arapoğlu: Ben teşekkür ederim davetiniz için.

MARCUS GRAF

BÜNYAMİN ÖZGÜLTEKİN

Marcus Graf: Bugünkü 100 Yıl Beuys konuşmasında sanatçı ve sanat hocası Bünyamin Özgültekin ile beraberiz. Hoş geldiniz hocam.

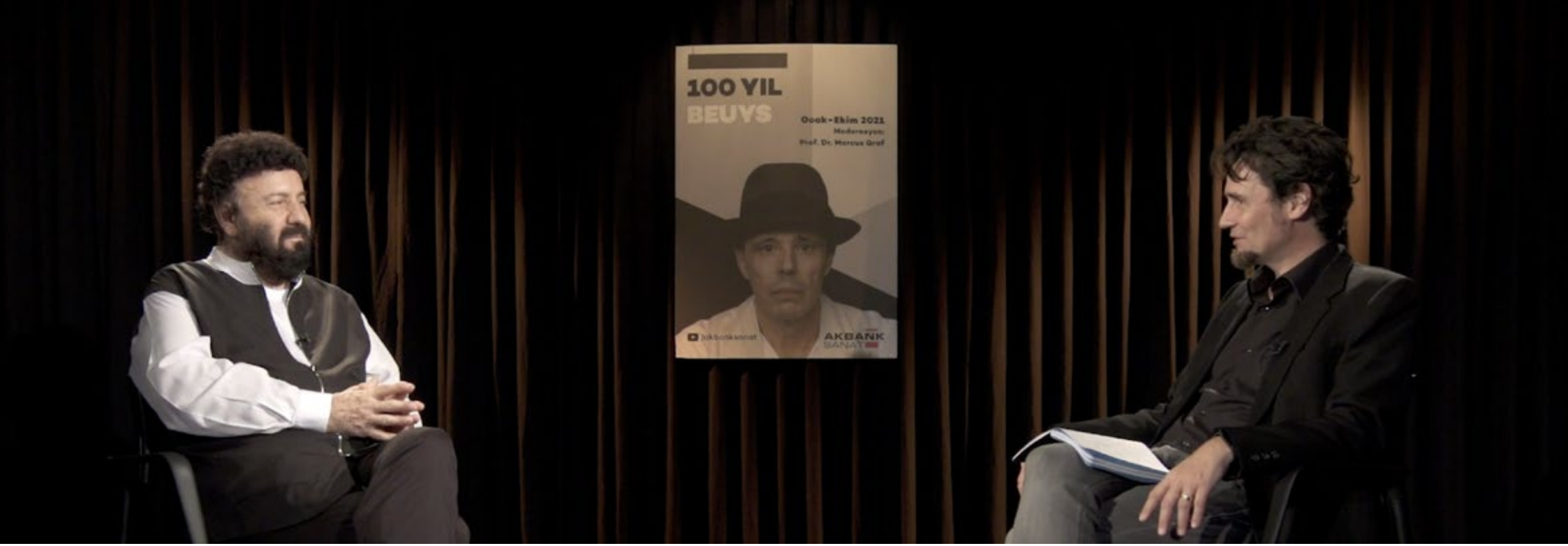
Bünyamin Özgültekin: Hoş bulduk.

Marcus Graf: Siz 80'lerin sonunda 90'ların başında Joseph Beuys ile ilgili ilk akademik çalışmalar yapmışsınız. Beuys hakkında bir kitap yazdınız. Birçok sempozyum ve yazıyla örneğin, Plastik Sanatlar Derneği'nin kitabında ya da *Gösteri* dergisinin özel dosyasında Beuys üzerine akademik çalışmalar yayınladınız. Türkiye'deki sanat ortamı için erken bir araştırmacı olarak Beuys'un öneminin altını çiziyordunuz. Ama en önemlisi sizin genç bir sanatçı olarak 70'lerde Beuys ile bizzat tanışmanızdır. Bu yüzden sizin görüşmeleriniz çok değerlidir. Siz Beuys ile 1970'lerde nerede ve nasıl tanıştınız?

Bünyamin Özgültekin: Ben 1971 sonunda yüksek öğrenimimi tamamladıktan sonra 1416 sayılı kanunun devlet burslusu olarak Almanya'ya gönderildim. 7 yıllık bir burs aldım Türk devletinden. Dolayısıyla bir yıl dil eğitiminden sonra değişik akademilere başvurdum. Bunların içerisinde bir tanesi de Kassel Güzel Sanatlar Akademisi'ydi. Ancak ben oraya geldiğimde 72'nin başı ve Almanya'daki sanat hareketlerinin içerisinde habire şunu duyuyorum. Beuys Beuys Beuys ve Kassel'deki beşinci Documenta'ya gittik. Ve o arada ben Kassel'i Berlin Üniversitelerinin Güzel Sanatlar fakültelerinin sınavlarını kazandım ve Kassel'de kalmaya karar verdim. Çünkü Kassel'da Documenta yapılıyordu ve Documenta de biliyorsunuz dünya sanatını sürükleyen son beş yılda en önemli aktivitelerin sergilendiği yerler. Orada Harald Szeemann küratör olarak seçilmişti ve Beuys'u da davet etmişti. Çünkü Beuys'la Maciunas vasıtasıyla Fluxus ile tanışmışlar ve onu yakinen tanıdığı için buraya davet ediyor. O da 100 günlük bir organizasyonda, sanatla ilgili kendi teorisini açıklayan 100 günlük bir konuşma yapıyordu. Bunlara ben de dahil oldum. Buna ben tanışmanın bir boyutu diyorum. Çünkü orada aktif bir tanışma yok. Sadece ben Beuys'u izliyorum, grup içerisinde, yüzlerce insanın içerisinde Beuys'u izliyoruz. Daha sonraki karşılaşmalarımız bunun hemen akabinde Beuys üniversiteden atılmıştı ve iş mahkemeleri de Kassel'da olduğu için Kassel'daki mahkemelere geldi. O "Demokratie ist lustig." (Demokrasi komiktir) şeyinin de olduğu o dönem Kassel'a geldiği zaman tabii Kassel'da da konferanslar vermeye başladı. Çünkü kuracağı üniversitenin Freie üniversitesinin alt yapılarını da oluşturuyordu. Dolayısıyla çimenler üzerinde büyük yeşil alanlar üzerinde konferanslar da veriyordu. İkinci tanışmam öyle diyelim. Ama asıl tanışmam 1977'deki 6. Documenta bizzat birebir kendisiyle tanışmış oldum.

Marcus Graf: Nasıl biriydi? Onunla tanışması kolay mıydı? Zira biz hep şunu duyuyorduk: Beuys çok konuşuyor ve herkesle konuşuyor. Gerçekten diyaloga o kadar açık mıydı?

Bünyamin Özgültekin: Çok açıktı. Şöyle, ben okula gidiyorum, kendi üniversiteme gidiyorum. Koltuğumun altında da dosyam var. Ama öğlen suları. Dolayısıyla okula gittiğimde kantine yetişemeyeceğimi biliyorum. Şehirde bir yerde fast food dükkanından bir şeyler alıp gideceğim. İçeri girdim tam siparişi verirken şapkayı



gördüm. Bu Beuys olabilir dedim. Biraz yandan baktım gerçekten Beuys. Kendisine bir şeyler almış ayakta o hazır masaların yanında duruyor ve bir şeyler yiyor. Ben hemen alıp gitme yerine bu sefer tabakla birlikte direkt olarak gittim. Affedersiniz dedim burası boş mu? Çünkü masanın yanında boş yerler vardı. Tabii buyurun dedi. Siz Beuys musunuz dedim. Güldü. Benziyor muyum dedi.

Marcus Graf: Güçlü bir espri anlayışına sahipti. Çok şakacıydı.

Bünyamin Özgültekin: Dolayısıyla ilk tanışma ve ilk konuşma bu oldu. Çok açık, birebir hemen cevap verdi ve oldukça da samimi bir tavırla. Arkasından bir iki soru, sen neredesin, kimsin, nesin, işte üniversitede öğrenciyim, üniversiteye gidiyorum, nereden geldin? Türkiye’den geldim dedikten sonra dedi ki o da yemeğini bitirmek üzereydi. “Bildiğiniz bir kahve var mı?” dedi. Oturup rahat konuşacağımız bir kahve var mı?

Marcus Graf: Gerçekten mi?

Bünyamin Özgültekin: Evet. Benim de bildiğim, böyle bir pasaj içerisinde sakın, dönem dönem arkadaşlarımızla gittiğimiz, tartışma yapabildiğimiz bir yer var. Dedim ki hemen karşıda. Birlikte gidelim. Gelin dedi, kahve içtik. Orada epey bir sohbet ettik. O kadar rahat açıldı ki, ben o andan itibaren Beuys’a hayran olmaya başladım. Çünkü bir hoca olarak sizi alıp sürüklüyor. Yani bir Şaman tavrının ötesinde bir de müthiş hocalık tavrı var ve konuşmalarımızın içerisinde siz ne yapıyorsunuz, neredensiniz,

hangi şehirdesiniz gibi şeyler söyledikten sonra bana İstanbul’daki bazı binaların bazı meydanların ne zaman, nasıl yapıldığını sordu. O güne kadar bilmiyordum. Ben 21 yaşında gencim. Sultanahmet meydanının dört metrelik bir toprak dolgusunun olduğunu bilmiyordum. Bana onu söylüyor, diyor ki onun altında hipodrom var biliyor musun? İşte at heykellerinden bahsediyor. Oraya gelen taşların, Ayasofya’nın taşlarının nereden geldiğini bana anlatıyor. Tabii ki hayran oldum. Çünkü spiritüel bilgilere sahip bir insan. Yani kendisi tek tanrılı dinlerin mitolojinin çok ötesindeki bilgilere, kadim bilgilere sahip ve bunu da her seferinde paylaşırdı. O bilgiler de o anda ortaya çıkmaya başladığı zaman ben bir tür holistik bir yapıyla karşılaştığımı anladım ve çok hoşuma gitti tabii.

Marcus Graf: Bu holistik yapı hem formel olarak hem içerik açısından Beuys’un en önemli kavramlarından biri. Felsefe, mistisizm, fen ve sanatı hepsi eş değerli olarak görüyordu. Ayrıca batı ve batı dışı ekollere eş değerli buluyordu, değil mi?

Bünyamin Özgültekin: Aynen öyle.

Marcus Graf: Galiba bu holistik yaklaşımdan dolayı hep disiplinler arası bir sanatçıdır Beuys. Bu disiplinler arasılığı çağdaş sanat için çok önemli bir kavram. Fakat katmanlı yapısından dolayı yapıtları algılamak ve anlamak veya kategorize etmek biraz zor. İnterdisiplinerlik hakkında konuşurken siz, onun yapıtlarının klasik heykel ya da plastik zihniyetlerle tarif edilemez olduğunu söylediniz. Onu biraz açıklayabilir misin? Onun yapıt anlayışı nedir?

Bünyamin Özgültekin: Onu açıklamadan önce bu tanışmayla ilgili bir şey daha söyleyeyim. Çünkü bir anekdot o. Tabii benim yanımda dosyam var. Akademide öğrenci olduğumu söyledim. Beuys ise o anda akademiyi yok etmiş bir adam. Çünkü akademi kavramını yok eden bir tavır oldu. Nitekim işte öğrencilerin sayılarının arttırılmasıyla ilgili, sekreteryayı basması, üniversiteden atılması, bütün bunlar üniversiteyi, akademiyi sorgular hale gelmişti. Dolayısıyla benimle ilgili sorunca dedim ki bu benim dosyam. Okula gidiyorum, çalışma yapacağım. Hatta bir çalışma var yanımda. Çalışma da Walter Rabe ile birlikte bir desen çalışması, benim ilk yılım. Desen çalışması yapıyoruz. Walter Rabe bize doğadan çalışma yaptırıyor. On santime on santimlik bir resim gösterdi bize uzaktan. “Bu nedir” dedi, baktık bir kedi. Kedi fotoğrafı. Dedi ki, “emin misiniz fotoğraf olduğundan”. Eminiz çünkü o kadar yani, fotoğraftan çalışılmış en azından fotoğraf kadar fotoğraf. Dedi ki “bu bir desen”. Tabii biz ilk başta şaşırdık. “Bunda on bin tane nokta var” dedi. O noktalarla çok küçük yan yana getirerek fotoğraf etkisini oluşturmuş, kurşun kalemin etkisi zaten fotoğrafa çok yakın oluyor. Bize de ödev verdi. Siz de doğadan bir şey çalışın. Ben de inadına bir kedi çalıştım. Ve o ebatta iki katı nokta koyarak. Çıkardım Beuys’a gösterdim, çok da övgü alacağımı zannediyordum. Güldü. Dedi ki “Bünyamin sen hala tavuklar gibi gagalıyor musun?”

Marcus Graf: Siz tabii kırıldınız.

Bünyamin Özgültekin: Kırıldım ama beni inisiye eden başka bir şey geldi arkasından. Dedi ki “bu sanat veya Bünyamin değil, bu işçilik. Sizin insan nereye gidiyor, nereden geldi, nereye gidiyor?” bunun üzerine düşünmeniz lazım yani biraz felsefeye yönelmeniz lazım. Yani insan nedir? Bunlar üzerine yönelmeniz lazım. Ondan sonra yaptıklarınızın daha anlamlı olacağını düşünürsünüz ve buradaki işçilik çok önemli kalmayacaktır.” Ben o günden sonra 6 ay resim yapamadım. 6 ay etraftan kitap topladım. Türkiye’den mevcut olan kitapları istettim. Onları tekrar yani bir tür ben de kendimi 6 ay kapadım ve okumaya başladım. Dolayısıyla böyle bir şeyle karşılaştım. Bu da benim için bir tekristti bir anlamda. Kendimi sorgulamam, sanatı sorgulamam, düşünceyi sorgulamama yönelik olarak oralara girmemi sağladı. Holistik yapıya ilgili soruya dönersek...

Marcus Graf: Ona döneriz tekrar. Fakat biraz önce biz kuliste konuşurken siz Beuys’un 100 günlük konuşma dizisinden bahsettiniz. Siz her gün gittiniz, değil mi?

Bünyamin Özgültekin: Evet her gün gittim.

Marcus Graf: Biraz oradaki deneyimi paylaşabilir misiniz? Çünkü biz genellikle kitaplarda bir aksiyonu okuyoruz. Gerçekten bir mesih gibi miydi yoksa tartışmalı bir figür müydü? Beuys nasıldı?

Bünyamin Özgültekin: Tam güzel bir tarif. Bir mesih. Bir kere çok iyi hatip. Çok iyi konuşan, çok iyi dinleyen ve aynı zamanda da söyledikleriyle de şaşırtan bir yapısı var. Yani o iyileştirmeye yönelik şamanik tavırlarının ötesinde bir de öğretim tarafı yani öğretmenlik tarafı çok önemli. O şey içerisinde tartışmalar her boyuta



gidiyordu. Dinleyiciler arasında anladığım kadarıyla fizik profesörleri, kimya profesörleri, matematikçiler, bilim adamları, sanatçılar ağırlıklı olarak, öğrenciler. Tabii ki sorular bu ekseninde geliyor. Yani fizikçinin söylediği bir soruya, fizik üzerinden giden bir soruya bir fizikçi gibi çatır çatır cevap veriyor. Bir kimyacıyla kimya üzerine çatır çatır savaşıyor. Yani mesela bir tanesini hatırlıyorum. Beuys dedi ki “Sizin gelişmeniz mümkün değil. Bilimsel olarak gelişmeniz mümkün değil. Çünkü önünü kapatmışsınız. Analitik bir tavırla ileriye götüremezsiniz bunu. Onun için sanat gibi bilimin de antibilim olması, antisanatla biz nasıl sanatı yeniden var edebiliyoruz, dolayısıyla bilimin de aynı şekilde antibilimle hayata geçmesi lazım.” Mesela bunlar çok uç şeylerdi. Hatta bir tanesinde zannediyordum sondan ikinci günüydü. Son saate kadar kaldık. Şu an hatırlamıyorum saat galiba 10’du. 8 de olabilir yani 20 de olabilir. Sonuna kadar kaldı insanlar. Ama son yarım saat içerisinde insanların bir kısmı yoruldu, çünkü sandalyede oturuyorlar saatlerce. Teker teker artık gitmeye başladılar. Kala kala üç kişi kaldık. Beuys, bir arkadaş ve ben. O fizikçi idi. O tartıştığı fizikçi idi. Dedi ki “Kalkalım mı? Yani artık bitti, kimse de kalmadı. Kalkalım mı?” Beuys, “Hayır dedi, siz kalkacaksınız ben en son kalkacağım. Ben kaptanım. Gemiye en son ben terk edeceğim.” dedi. Bu da benim için çok güzel sürükleyici bir şeydi.

Marcus Graf: Aslında bu konuda tam Duchamp’a karşı bir pozisyonda. Duchamp üretmeyi ve konuşmayı bıraktı.



Bünyamin Özgültekin: Evet. Zaten Beuys Duchamp için “onun suskunluğu çok abartıldı” diyor. Çok şişirildi diye düşünüyor. Dolayısıyla suskunluk üzerinden değil bu sefer konuşma üzerinden götürüyor. Çünkü konuşmanın da bir plastik heykel olduğu fikrini de söylüyordu. Hatta bir tanesinde bunu direkt olarak açıkladı. Birisi dedi ki, konuşmanın heykel olduğunu söylüyorsunuz ama böyle bir şey olabilir mi? Dedi ki “Bakın plastik ne demektir? Yoğrulabilen bir yapı. Yani kaotik bir yapının daha sonra yoğrularak biçimlendirilmiş bir duruma getirilmesi. Peki bu materyalin illa çamur olması mı gerekiyor? Bu materyalin illa boya mı olması gerekiyor? Bunun ses olduğunu düşünün ve ellerinizdeki bu kaslarla değil gırtlığınızdaki kaslarla o gelen sese biçim veriyorsunuz. Verdiğiniz biçimde şu biçim veriyorsanız A sesi çıkıyor, böyle yapıyorsanız B çıkıyor, şöyle yapıyorsanız U çıkıyor. Ben de değişik şekilde bunları yapamazsam doğru beceremezsem biçim sakat çıkacaktır. Dolayısıyla size o bir heykel biçimi olarak gelmeyecektir. Aynı şey gibi, heykel gibi. Ben bir insan figürü yapıyorsam, biraz insana benzemesi lazım. Yani yoğurmanın getirdiği biçimlendirme, kaotik yapıya hakimiyet ve ortaya çıkarma. Eğer seste de bunu yapabiliyorsanız sonuçta biçimlendirilmiş sesler ortaya çıkıyor ve bunlar da heykeldir.”

Marcus Graf: Bunu daha kolay anlayabilirim. Zira insan kili, havayı, kası bir forma getiriyor. Form dediğimiz de plastik ya da heykel. Ama düşünce plastiktir diyor. Bunu nasıl anlayabiliriz?

Bünyamin Özgültekin: Bunu şöyle izah ediyordu. Onun kullandığı materyallere bakarak açıklamak lazım. Bir tanesi keçe, yağ, bakır buna benzer şeyler. Ama burada yağ çok önemli. Yağ iki türlü olabiliyor. Bir akışkan halde bir de donmuş halde. Yağın 36 dereceye kadar olan kısmı, 36 dereceyle ilişkilendirildiği zaman yağın kaotik durumu ortaya çıkıyor, yani akışkan durumu ortaya çıkıyor. Bu da enerjiyi veriyor. Eğer yağdan ısıyı çekerseniz yağ bu sefer donar. Yani biçimlendirilmiş olur. Şimdi biz enerji alıyoruz. İki türlü enerji alıyoruz, bir tanesi zihinsel yapıyı ayakta tutmak için, ikincisi bedensel yapıyı ayakta tutmak için. Bedensel yapıyı ayakta tutmak için yağlar, karbonhidratlar vs. kullanıyoruz. Bu kullandıklarımız aynı zamanda yanmış enerji olarak beynimizde fikre dönüşüyor. Yani orada bir enerji var, bu enerjinin kullanımı var ve ortaya biçimlendirilmiş bir şey çıkıyor. Hatta bunu Rudolf Steiner ile de ilişkilendirmek lazım. Rudolf Steiner diyor ya zihinsel, kalp, ruh ve eller. Bunu da Rudolf Steiner’ın Waldorf Schulerlerin okuluna taşıyor. Dolayısıyla burada da aynı şey var. Yani yanmış enerji var, yanmış enerji beyni harekete geçiriyor ve orada bir şey oluşturuyor. Bu oluşturduğu şey aynı zamanda bir düşünsel yapı. Görülmesi gerekmiyor. Ama söylediklerinizle hissedilen bir şey. Şimdi ben bir şeyler anlatıyorum. Bu anlattıklarımın yağ yakıyorum, enerji tüketiyorum ve enerjiyle birçok kasımı harekete geçiriyorum. Bu göz dahil, eller dahil, beyin ve her şey bu şeyi anlatmaya çalışıyor, bu şeyi biçimlendirmeye çalışıyor. Dolayısıyla ortaya çıkan düşünce zaten. Bu da plastiktir.

Marcus Graf: Hem de bir nevi performatif aksiyon aslında. Zira bir düşünce ve sonra bir söz ortaya çıktığında insan aslında enerjiyi yaratıyor, dönüştürüyor ve aktarıyor. Bu da bir aksiyon. Bu yüzden Beuys’un çalışmalarında bazen nesne, heykel, aksiyon arasındaki farkı zor anlaşılır. Daha önce statik bir heykel ve plastik anlayışından ziyade Beuys’ta dinamik bir anlayışı mevcut.

Bünyamin Özgültekin: Tam da Documenta 5’te o güne kadar sanatta yapılmayan bir şeyi yapıyor. Büyük ihtimalle Harald Szeemann bunu hissederek Beuys’u oraya davet etti. Şimdi Kassel’de yapılan bu büyük serginin 100 günlük bir hayat hikayesi var. Sanatçılar davet ediliyor. İki yıl bu konuda çalışmalar yapıyorlar ve son 100 günde de bizzat onları orada gerçekleştiriyorlar. Joseph Beuys’un yaptığı şey ise bir organizasyon ofisi açmak ve orada 100 gün boyunca sabahdan başlayıp akşam 8’e ya da 10’a kadar hiç durmadan konuşmak. Buradaki konuşma anlamsız konuşma değil. Sanat üzerine, hayat üzerine, akla gelen her, yani hayata dair, demokrasi, özgürlük, eşitlik, kardeşlik bütün her türlü bilgilerin orada tartışıldığı bir ortam. Peki neydi orada çok önemli olan? Önemli olan şuydu. Documenta’nın, 5. Documenta’ya kadar hatta dünya sanat tarihinde o güne kadar bir işleyişi vardı. Sergiye küratörlerin davet ettiği sanatçılar, eserlerini gönderiyorlar ya da getiriyorlardı ya da gelip yapıyorlardı. Burada başka bir şey oldu. Burada sanatçı eserini değil kendisini sergiledi. Josef Beuys 100 gün kendini sergiledi. 100 gün kendine ait bilgileri, kadim bilgileri, sanat bilgilerini, dünya görüşünü ve yapmak istediği, iyileştirmek istediği toplumu, özgür toplumu oluşturabilmek için 100 gün konuştu. Yani sanatçı ilk defa kendini teşhir etti.

Marcus Graf: O ofiste düşünce ve konuşma eylemlerini plastik bir değere sahip olan bir sanat yapıtı dönüştürüyor. 100 gün boyunca o ofiste her gün başka sanat eylemleri veya eserleri yapıyordu.

Bünyamin Özgültekin: Tabii.

Marcus Graf: Dolayısıyla daha önceki statik ve pasif bir sergi mekanını dinamik bir laboratuvar ve atölyeye dönüştürüyordu.

Bünyamin Özgültekin: Aynen öyle. Orada sanatçı birebir aktif bir halde, aktivist bir şekilde kendini ortaya koyuyordu. Dolayısıyla sanatçının bu dönemlerinde özellikle dikkate aldığımızda demin söylediğiniz şeye dönerken, onun aksiyonlarını, sanat yapıtlarını alışılagelmiş bir zihniyetle tarif etmek mümkün değil. Çünkü mekana bağlantılı olan objelerin, nesnelerin durumları hep mekanla ilişkilendiriliyor. Ve provokatif bir yapı içerisinde orada bırakılabilir ya da bırakılmış olanlar toplanabiliyor. Nitekim 1 Mayıs'taki süpürme olayı. 1 Mayıs'ta kızıl bir süpürgeyle bekliyor ve sonuçta insanlar gittikten sonra arkalarında bıraktıkları pislikleri, kola artıklarını artık ne varsa bunları toparlıyor ve Renè Block'un galerisinde sergiliyor. Dolayısıyla bazen toplama olabiliyor bazen artık orada bırakılabilir. Niye aynı zihniyetle açıklanamaz? Zaten kendisi de diyordu ki verbal dilden açıklama doğru değildir. Yapıtın kendisinin aktif olması lazım. Provokatif olması lazım, karşı tarafı kışkırtması lazım. Hatta benim yapıtlarıma tükürülmesinden hoşlanırım derdi. Bunu birisi sordu. "Açıklar mısınız, bu ne demek? Sanatçı genellikle beğenilmeyi ister. Siz niye böyle bir şey istiyorsunuz?" Beuys onu, "Eğer birisi benim yapıtımın önünden geçiyorsa ve onu kışkırtmamışsa ortada bir şey yok demektir, düşünce oluşmamış demektir. Halbuki benim yapıtımla karşılaştığı zaman onu kışkırtan bir şeyler varsa işte arzu deposu aktif hale gelir ve o da yanmış enerjiyi oluşturur, arkasından da düşünce oluşmaya başlar, tepki verebilir, tükürür." diyerek yanıtladı.

Marcus Graf: Dolayısıyla estetik ya da dekorasyon ile değil hakikaten etik ile ilgilenen bir sanatçı. Hatta bir tane performatif eğilimde dayak bile yiyor.

Bünyamin Özgültekin: Evet 64 yılındaki Aachen'de.

Marcus Graf: Evet evet, işte muhalif tiplerden birisi ona tokat atıyor.

Bünyamin Özgültekin: Öğrencilerden birisi.

Marcus Graf: Burnunu kanatıyor. Fakat aksiyonu bırakmıyor. Bir haç alıp mekana dönüyor ve aksiyona devam ediyor.

Bünyamin Özgültekin: Enteresan elinde bir tek haç değil, aynı zamanda iki şey var, bir elinde haç var, yani Şaman hareketinin iyileştirmeye yönelik sağaltıcı tarafı, bir eliyle de hitler selamı yapıyor. Çünkü geçmişinde de 15 yaşında Hitler gençlik grubu içerisinde yer almış, daha sonra savaşa pilot olarak katılmış. Aslında direkt olarak pilot değilse de operatör. Yani bir tür yardımcı diyelim. Ama o bombardımanda, 1942'de Kırım'da konuşlandırıldığı zaman aynı zamanda topçu kısmına geçmiş, bomba atmayla ilgili de görev almış. Dolayısıyla oradaki şeyle de daha sonra

yüzleşiyor. Yani ellili yılların sonunda geçirdiği krizle de ilgili, yani iki kere de kriz geçiriyor aslında. Bir beş yaşında bir kriz geçiriyor. Bu da çok enteresan. Çünkü o yapıyı oluşturabilmek için, o miti çocukluğundan beri adım adım oluşturuyor. Bunları ben çok önemsiyorum. Bunların bir tanesi beş yaşında geçirdiği kriz. Çünkü o dönemde dikkatli bir çocuk. Çevreyi inceleyen, izleyen bir çocuk ve çevreden bulduğu böcekleri labirentler yaparak, toprak altında labirentler yaparak işte kobaylar, fareler, tavşanlar koyarak bir sirk oluşturuyor, hayvanat bahçesi oluşturuyor. Daha sonra da kriz geçiriyor ve yaşadığına kanaat getiriyor. Daha önce yaşadığına kanaat getiriyor ve ölmeye karar veriyor. Ama bu kriz atlatılıyor. Bu kriz daha sonra ikinci bir krizle beraber Şaman tavıra dönüyor. İşte ikinci kriz de 1956-58 arası. Bütün bu geçmişindeki hatalı şeylerle ilgili. İlki 15 yaşında oldukça aktif olarak Hitler gençlik organizasyonuna katılması. Sonra savaşa katılması, en çok kritik edilen yerlerden bir tanesi de bu. Son olarak Rudolf Steiner'in ezoterik düşünceleriyle ve spiritüel yapılarla bağlantılı ortaya koydukları. Tabii oradan da çok güzel şeyler alıyor. Bu da aynı zamanda 1789 Fransız ihtilalinin ortaya koyduğu o üç esas. Özgürlük, eşitlik, kardeşlik. Hukuk önünde eşit olmak, zihniyet önünde, düşünce önünde özgür olmak bir de kardeşlik fikri. Mülkiyetle bağlantılı olarak ortaya konan o üç esası kullanıyor, her yerde kullanıyor.

Marcus Graf: Romantizmden itibaren Novalis veya Schiller gibi düşünürler bireysel özgünlük ve özgürlüğün ve aynı zamanda zihinsel özgürlüğün her şeyden daha önemli olduğunu vurguluyordu. Beuys deyledir.

Aslında savaş sırasında yaralı bir kişidir Beuys. Sonra, ilk olarak kendi yarasını iyileştiren ve sonra toplumun yaralarını iyileştirmek isteyen bir kişiye dönüşüyor. Bazı kişileri Beuys'u eleştiriyor ve samimi bulmuyor. Savaşa katılıyor örneğin. Bazıları faşizmden hiç uzakta kalmamış, hiç muhalif olmamış ya da sonraki dönemlerde eleştirmemiş ve bir arınma yapmamış diyorlar Beuys hakkında. Yanlış budur! Bir Pasifist olarak her türlü şiddete karşıydı. Birkaç savaşa karşı anıtları var. Hatta Auschwitz-Birkenau için bir anıt yarışmasına katıldı.

Bünyamin Özgültekin: Ona başvurdu ama kazanamadı.

Marcus Graf: Doğru, başvurdu kazanamadı. 1960'lardan itibaren bütün çalışmaları bireysellikten ziyade toplumsallık ile ilgili. Eserleri sosyal heykele dönüştüren bir eğilim görebiliriz. Yeni düşünce ve yeni eserler yaratmak çok önemli Beuys için. Fakat paylaşım onun kadar önemlidir. Ana kavramlarını bir idrak teorisinden kaynaklanan sosyal plastiğe dönüştürüyor. Bu sosyal plastik kavramını nasıl anlayabiliriz?

Bünyamin Özgültekin: Tabii ki insan mükemmel bir varlık değil. Muhakkak hataları olabiliyor. Beuys'un da hataları oldu. Dönem dönem. Ama bunlardan kurtularak işte demin söylediğiniz gibi hasta bir adam aynı zamanda onun doktoru olmaya başladı. Demin söylediklerimin dışında hatalarından bir tanesi şuydu. Basel'deki bir müze ile bağlantılı olarak Hansaken'in tavırları. Yani dünya ayağa kalktı. Herkes karşı çıkarken bazıları işlerini çekti. Josef Beuys bu konuda tek kelime etmedi. Mesela bu çok kınandı. Halbuki o dönemde en önemli sanatçı olarak yani dünya sanatını



Joseph Beuys öğrencilerinin sergisinde, 1969, Frankfurt, Almanya
@Eckhard Supp / Alamy Stock Photo

sürükleyen kişi olarak söyleyeceği üç beş şey düzeltebilirdi. Bazı tavırlarını ben de çok anlamış değilim. Bunlardan bir tanesi işte kendisini Andy Warhol ile kardeş sayması. Mesela o çok enteresan. İki zıt şey. Gerçi eleştirilen şeylerden bir tanesini söylemek lazım. Bunlar o yapı içerisinde önemli. Mesela tam 70'li yılların ortalarında “Doğu komünist yapıyla, devlet kapitalizmiyle batının özel kapitalizminin dışına çıkmadığımız sürece iyileştiremeyiz toplumu” diyordu. Bunun ikisinden ortaklaşa bir şey almak lazım. Yani birinin sosyal yapısını, öbürünün özgürlükçü tarafını almak lazım. Toplumu iyileştirmeye yönelik olarak. Tam da bu dönem neoliberalizme denk geliyor. Yani birileri tabii bunu hemen eleştiriyor. Böyle de bakabiliriz bazen.

Marcus Graf: Bir yanda da Beuys bir süper star. Yaşarken Guggenheim Müzesi'nde bir retrospektifi organize diyor. İlk Alman sanatçı olarak bu onura sahip olur. Büyük müzelerde hem Almanya'da hem yurt dışında eserleri koleksiyonlarına katıyor. Bu bazı insanlara ters gelebilir. Bu kadar şöhret, bu kadar para ama aynı zamanda Şamanizm, teozofi ile ilgileniyor, Yeşil Parti'nin eş kurucularından biri oluyor, Free International University'yi ve öğrenci partisini kuruyor.

Bünyamin Özgültekin: 67'de öğrenci partisini kuruyor.

Marcus Graf: Demokrasiye inanıyor. Sanatın demokratikleşmesi gerektiğini inanıyor. Bu yüzden Klaus Staeck ile edisyonlar ve “multiple” yapıyor. Herkes onun eserlerini alabilsin diye.

Bünyamin Özgültekin: Ama enteresan, bakın multiple olaylarında beş bin tane üretim var. Birisi sordu o konuşmalarda, niye bunu daha çok kişiye yapmıyorsunuz? Çünkü sanatın demokratize edilmesine yardım eden bir şey. Sayılar arttıkça rakam küçülüyor. Dolayısıyla sanatın dağılımı daha büyük kitlelere gidiyor. “Ben onu yapamıyorum. Bizzat kontrol etmem lazım. Çünkü birinin diğerinden farklı olmaması lazım. En fazla ulaşabildiğim nokta beş bin tane. Yani 20 bini arzu ediyorum ama hepsini teker teker denetlediğim için o yüzden sayıyı şu anda arttıramıyorum.” diye yanıtladı.

Marcus Graf: Tabii çünkü sonuç olarak Beuys bir sosyal sorumluluk projesi değil bir sanat projesini yapıyor. Edisyon yapıtları onun için değerli ve önemli sanat eserleri.

Bünyamin Özgültekin: Ama daha sonra başkaları yaptı bunu. Mesela Salvador Dali boş kağıtlara imza attı on bin tane imza attı, onlara gravür basıldı, serigrafi basıldı. Nam Jun Paik basılmış olan işlerini sadece imzaladı. Buna benzer bir sürü sanatçı da yaptı.

Marcus Graf: Ben Klaus Staeck ile görüştüm geçen hafta. Biz beş bin civarı bastırdık diye söyledi. Sonra geçen gün bodrum katına indiğinde hâlâ kutu dolu satılmayan edisyonlar durduğunu fark etti. Zira o dönemde (1970/80) kimse onları istemedi. Dolayısıyla sanatın demokratikleşmesi çok başarılı olamadı aslında. Yavaş yavaş sonuna doğru geliyoruz. Fakat siz daha önce Beuys'un sorunlu bir sanatçının olduğunu yazdınız bir makalede. 100 yılın problemleri üzerine duran bir sanatçı. Siz bu sorunları dört tane ana kategoriye ayırmışsınız: Ekolojik kriz, askeri kriz, ekolojik

kriz ve bilinç krizi. Tabii ki bu krizler günümüzde devam ediyor.

Bünyamin Özgültekin: Şimdi şöyle. Toplumun sağaltılmasına yönelik olarak düşüncelerini oluştururken birçok şeye başvuruyor yani kadim bilgiye başvuruyor, ezoterik bilgiye başvuruyor. O dönemin önemli bilim insanlarına, sanatçılara, filozoflara başvuruyor, işte bunlardan bir tanesi Novalis. Hamsun okuyor. Mateling okuyor, Schiller'i okuyor, Joyes'u araştırıyor. Hatta Joyes üzerine daha sonra denemeleri var. Rudolf Steiner'i çok iyi etüt ediyor. Şimdi buradan aldığı şeyi Wagner'i mesela müziğini dinliyor, seviyor. Bütün bunların karışımı olarak baktığımızda ortaya bir şey çıkıyor. Hastalıklı bir toplum. Bu hastalıklı toplum nereden geliyor? Belki oraya dönerek açıklarsam daha doğru olur. 50'li yılların sonunda işte 56-57-58'de kendisinin de söylediği şekilde inisiye oldum diyor. Tekrist oldum diyor. Çünkü çok büyük bir kriz geliyor. Yani Hitler dönemindeki problemleri, daha sonraki okuldaki problemleri, insanlıkla olan ilişkileri, bütün bunların hepsini masaya yatırdığı zaman hastalıklı bir şey çıkıyor ve en baştaki hastalık kendisi.

Marcus Graf: Hatta o dönem Vietnam savaşı yeni bitmişti.

Bünyamin Özgültekin: Evet.

Marcus Graf: Soğuk savaş bitmemişti.

Bünyamin Özgültekin: Bütün bunları da izlediği için buradan kurtulma yolu olarak bir, önce kendisini değiştirmesi lazım. Zihniyetini değiştirmesi lazım. Hatta kendisi der ki bedenimi bile değiştirdim. İşte tam da o yıllarda giysilerini değiştiriyor ve oluşturduğu o mite uygun bir şey yapıyor. Balıkçı yeleği giyiyor, bir kot pantolon, çizmeler, keçeden bir şapka. Bunu hayatının sonuna kadar da değiştirmiyor. Çünkü o şapkalı adam aynı zamanda devrimci adam. Ne yapıyor bu adam? Bir kere kendisini sağaltıyor. Kendisini o konuma getiren bir Şaman haline getiriyor ve dolayısıyla toplumu iyileştirmeye yönelik yani sosyal heykeli oluşturmaya yönelik erketnis teorisini ortaya koyuyor. Ve bunda da hayat, ısı, düşünce eşittir plastik. Yani özü bu aslında. Şimdi bunun üzerine incelediği şeyde bakıyor insanoğlu nereye gidiyor? Krize gidiyor. Krizlerle boğuşuyor. Demin söylediğiniz savaşlarla boğuşuyor. Bu krizlerin belki yüzlercesini saydı. Siz şimdi dört tanesini ana temelde dördünü saydınız ama o kadar çok kriz var ki bunların hepsini sayarak şunu söyledi. Çıkış yolları var mı? Evet var. Çıkış yolları Rudolf Steiner'in üçlüsü ya da Fransız devriminin ortaya koyduğu o üçlü. Yani özgürlük, eşitlik, kardeşlik. Özgürlükten Josef Beuys'un anladığı şeydu: Özgür olmayan insanlar yaratıcı olamazlar. Dolayısıyla her bireyin özgür olması lazım. İkincisi, eşitlik. İnsanlar eşit olamazlar. Çünkü doğuş itibarıyla herkes birbirinden farklıdır. Yani kulağınız nasıl farklıysa, burnunuz nasıl farklıysa aklınız, boyunuz her şeyiniz diğer insandan farklı. O zaman eşitlik nasıl olabilecek? Bu eşitlik de hukuk önünde. Yani sizi dezavantajlı olma durumundan çıkaran diğerleriyle eşit duruma getiren, haksızlıkları yani sizi bir tür esaretten kurtaran bir duruma getirmesi. Öbürüne tanınan bana da tanınıyor. Bana tanınan ona da tanınıyor. Dolayısıyla biz eşitiz o anlamda. Yani hukuk önünde eşitlik. Diğer prensip ise o da dayanışma prensibi, kardeşlik prensibi. Yani insanlar içtimai varlık oldukları

için bir diğeriyle birlikte yaşamı götürmek zorundalar. Zaten Josef Beuys'un söylediği de oydu. Yani sanatçılar olarak bizim insanları kurtarmamız yerine tüm insanların sanatçı olarak dünyayı ve insanlığı kurtarması gerekiyor. O yüzden kardeş prensibi çok önemli, dayanışma çok önemli. Çünkü hayatımızı idame ettirebilmemiz için birimizin terzi olarak, birimizin hoca olarak, birimizin doktor olarak, birimizin işte bir başka görevi üstlenerek hayatı kolaylaştırıyoruz.

Marcus Graf: Tam bu kardeşlik kavramını kullanırken biraz önceki konuştuklarımızla hemen bir bağlantı kurabiliriz. Mesela Josef Beuys gencecik bir sanat öğrencisi Bünyamin ile oturuyor, konuşuyor ve eşit bir diyalog kuruyor. Documenta'da yapılan konuşma dizilerinde, seyrettiğim televizyon programlarında ya da eski öğrencilerden duyduğum dönütlerde hep aynısı duydum. Hiyerarşik yapı kurmayan bir sanatçı ve hümanist bir hoca. Tabii ki bu, idrak teorisine paralel olan bir eşitlik. Aslında kardeşlik kavramının uygulanmış şekli. Bu, klasik öncü rolü ve avangart fikrine de aykırı. Beuys, seyirci ve sanatçı arasında eşit bir ilişki görüyor.

Bünyamin Özgültekin: Evet hiyerarşiyle ilgili olarak şunu söyleyeyim. Beuys aynı zamanda bir şamandı. Şamanda hiyerarşik yapıya müsaade edilmez. İktidara boyun eğilmez. Josef Beuys da zaten iktidarla çok barışık olmadı hiçbir zaman. Ne üniversitede ne daha sonraları. Birebir Bünyamin ile olmasında da bir anekdot daha anlatayım. Kahve içip çıktıktan sonra bal pompasındaki yağların çıkarılmasına ben de yardımcı oldum. Oraya dönüyoruz. O dönerken kapının önünde çok gürültülü bir çalışma var. Yer deliniyor, bin metre yerin altına delik açılıyor, Valta de Maria'nın bir işi, oraya işte 400 kiloluk bir cıva dökülecek yani düşünsel bir yapı. Bin metrenin altında biz onları göremeyeceğiz ama düşünce olarak biliyoruz ki yerin altına bin metre iniyoruz ve oraya da böyle bir cıva dökülüyor. Yanında da Richard Serra'nın çok büyük blokları var. Metal blokları. Onları birbirlerine yaslıyorlar. Ama 15-20 metre büyüklüğünde büyük plakalar. Tam oradan geçerken şöyle baktı baktı baktı, takıldı kaldı. Sonra kafasını salladı, dedi ki "Serra, bu monimental değil, bu monimental değil." Döndü bir çöp tenekesi var orada, dedi ki "bak bu daha monimental." Yani hayatla olan ilişkiyi o kadar önemsiyordu ki o büyük görkemli heykellerin ötesinde daha anlamlı çöp tenekelerinden olması, onların toplumla olan ilişkisi daha önemliydi. Dolayısıyla o hiyerarşik yapıyı bir anlamda atlıyordu ve benimle de o anlamda bir Şaman gibi konuşuyordu.

Marcus Graf: Sosyal plastik kavrama baktığımızda zaten orada görkemli bir nesne ortaya çıkmıyor. Burada toplumsal heykel ya da toplumsal plastiğe baktığımızda nesne olmayan bir yapıdan bahsediyoruz değil mi? Bu sosyal plastiği nasıl tanımlıyorsunuz?

Bünyamin Özgültekin: Sosyal plastiği hayatla bir kere ilişkilendirmemiz lazım. Yani bu tabii çok gerilere gidiyor aslında demin söylediğim gibi Rolf Steiner'in öğretilerine, spiritüel kadim bilgilere kadar gidiyor ve bu hastalıklı toplumu biraz önce bahsettiğimiz krizlerden kurtarmaya yönelik olarak bir çalışma. Bunun kendisine problem olarak görüyor ve çözmek istiyor. Novalis diyor ki her insan sanatçı olmalıdır.

Ama Beuys diyor ki her insan sanatçıdır. Aradaki biraz fark var. Yani Novalis'ten alınan bir şey var ama bunu çok akılcıca kullanıyor. Burada kastedilen her insanın sanat yapması değil. Her insanın sanatçı gibi yaratıcı olması, kendi alanıyla ilgili yaratıcı olması. Yani bu doktora doktorluk alanında, fizikçiye fizik alanında. Ya da çöpçü ise çöpçü olarak yaratıcı olması lazım. Dolayısıyla toplumun bütününe yayılması lazım. O yüzden diyor ki hayat artı ısı bu ısı aktivite, yanmış enerji ona ne dersiniz deyin, enerji, eşittir düşünce. Ve bu düşünceleri değiştirebilmemiz için herkesin buna katkı sağlaması lazım. Toplumun bütününe katkı sağlaması lazım ve ortaya çıkacak olan şey de bir süreç sanatı. Donmuş yağdaki gibi onu belirli sıcaklıkla karşılaştırdığın zaman, eridiği zaman tekrar başka bir şeye dönüşüyor. Sonra ısıyı çektiğin zaman tekrar donuyor, tekrar biçime dönüşüyor. Bunun sonucu yok. Yani hep biçim değişiyor. Her değiştiğinde de süreç onunla birlikte işliyor. Dolayısıyla dünyadaki iyileştirmeye yönelik yani sosyal plastiği yapmak için yaptığı çalışmada bir son yok diyor. Bunun için herkesin bir yerde, birlikte sanatçı olarak kendi alanıyla ilgili katkı sunması lazım. Mesela doktorlara der ki aslında doktorlar resim ve imge hakkında bilgi sahibi olmaları gerekir. İyileştirmeye yönelik, bir Şaman hareketinin devamı şeklinde o ilişkiyi kuruyor. Yaptığı çalışmalara baktığımızda zaten bunu da gösteriyor. Bir tanesini örnek olarak söyleyelim. Bu büyük çalışmaların içerisinde. Ekolojinin kötüye gitmesi, iklimin berbat hale gelmesi. Dolayısıyla buna müdahale etmemiz gerektiğini, yani sosyal plastikte onu yeniden biçimlendirmemiz gerektiğini söylüyor ve 7000 tane meşeyle 7000 bazalt taşı bir arada dikmek istiyor. Son 82'deki Documenta'da bunu gerçekleştirdi. Fridericianum müzesinin ön tarafına bu bazalt taşları kondu. Ben konurken de oradaydım. O bazalt taşlarının çok enteresan üç ya da dört yıl, bir sonraki Documenta'ya kadar duruş mantığını anlayamadım. Geniş bir şekilde başladı, üçgen bir şekilde ok gibi ön tarafa kadar çıktı bazalt taşları. Yani tonlarca, yedi bin tane bazalt taşı. Her biri 200-300 kilo. Bu formu ben merak ettim. Beuys'da vardır üçgen formlar. Ama bu yağ köşeleri gibi değil. Mesela yağ köşeleri de çok enteresan. Demin söylediğimiz şeye belki ilave olarak hatırlatıp belki oraya döneceğim tekrar. Köşe enerji sağlayan alandır. Mekanlara enerji veren alanlardır ve daraltır mekanları. Bununla ilgili olarak köşelere yağ köşeleri yapmıştır. O yağ köşeleri aynı zamanda mekânın daraltılmasını kaldırır ortadan. Çünkü koyduğu üçgen aynı zamanda dört yüzlüdür. Bu dört yüzü de sembolik bir şeye işaretler. Bir de, mesela akustik alanlarda da aynı şey vardır. İki mekân düşünün. Buradaki mekânın küçük olduğunu düşünün. Yani dört metreye dört metre karelik bir alan olsun. Bunu nasıl büyütürüz? Yandaki telefonla konuşan arkadaşın, yani yan odada konuşanın biraz yüksek desibelden konuşması, akustığı biraz arttırması aradaki duvarı kaldırır. Yağ köşeleri de böyle bir görev üstlenir. Şimdi bazalt taşındaki o üçgenlere geliyorum tekrar. Bazalt taşındaki o üçgen mantığını ben 3-4 yıl anlayamadım. Hatta niye böyle üçgen diye anlamak için bir binanın üstündeki kafeye çıkıp oradan da izledim. 1982'de Kassel'dayım daha ben. Ve yukarıdan o üçgen formu gördüm, dedim ki herhalde yine de formla bağlantılı yani estetiği pek önemsemez, estetik normları önemsemez ama böyle bir konuşunun da bir önemi olabilir mi? Tabi benim için önemli olan şuydu. 7000 tane

canlı nesnenin dikilmesini zaten şart koştı. Bazalt taşlarını önce koymayacaksınız, önce meşe ağaçları dikilecek sonra 7000 tane bazalt taşları yanına konulacak dedi. Sonucunda Kassel yeşillendirilecek. İşte ekolojiye bir kişinin katkısı. O üçgenin işaret ettiği şeyi üç sene sonra öğrendim. Tam karşısında bir meşe ağacı var ve onu gösteriyorlar. Bilerek taşları o şekilde dizdirmiş. Dünya bunu halen sürdürüyor, Beuys'un ekosü bir anlamda devam ediyor. Değişik ülkelerde silah toplayıp bunları bilgisayarla değiştiren sanatçılar var ve metali, silahları eritip onları da kürek olarak kullanan Meksikalı sanatçılar var.

Marcus Graf: Beuys bu holistik ve süreç odaklı diyaloga açık olan bir sanat ve hayat anlayışıyla ilk olarak düşüncenin gelişmesiyle ilgileniyordu tabii ki. Şimdi son soru hocam. 2021'deyiz. Bugün Beuys'dan sanatçı olarak, hoca olarak, insan olarak ne öğrenebiliriz? Ya da Beuys'un külliyatı güncellik açısından ve önem açısından bugün ne kadar güncel ne kadar önemli sizce?

Bünyamin Özgültekin: Bence eskisi kadar güncel. Çünkü geçmiş dönemlerde insanlık için tarif edilen şeylerden bir tanesi homofaber yani yapan, üreten. Homosapiens düşünen, homodemens düşleyen, hayal eden, homolüdens aynı zamanda oynayan. Beuys bunların hepsiydi. Beuys bir aktivistti, Beuys bir öğretmendi, Beuys bir şamandı, sanatçıydı. O kadar çok üzerinde şey var, bir politikacıydı, bütün bu normlarından herkes faydalanabilir. Herkes onun bir tarafını yakalayabilir. Siz neresini yakaladınız dersiniz ben onun bir sözünü hatırlatarak hem de bitirmiş olayım. Beuys sanatla ilgilenmez. Bakın çok net söylüyorum. Sanatla ilgilenmez. Beuys insanla ilgilenir. Sanatın nereye gittiği değil insanın nereye gittiğiyle ilgilidir. Çünkü insanoğlunun geldiği nokta evet çok ileridir, iyi noktalara gelmiştir, teknolojik olarak bir yere gelmiştir ama daha insancıl olmamıştır. Beuys der ki, insanoğlu insanlıkla var olur...

MARCUS GRAF

&

İSMET DEĞİRMENCİ

Marcus Graf: Merhabalar. 100 Yıl Beuys konuşma dizisine hoş geldiniz. Ben Marcus Graf ve bugün İsmet Değirmenci'yle beraberiz ve Joseph Beuys'un kullandığı malzemeler ve formlarını inceleyeceğiz. Ayrıca heykel sanatı bağlamında Beuys'u değerlendireceğiz. İsmet hoş geldin.

İsmet Değirmenci: Hoşbulduk Marcus.

Marcus Graf: Şimdi konuya girmeden önce, 1980'lerde Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi'nin heykel bölümünde okurken sen genç bir sanat öğrencisi olarak Beuys'un yapıtlarını nasıl keşfettin? Daha önce bana anlattığına göre Beuys'un sanat anlayışı seni çok şaşırtmış.

İsmet Değirmenci: Evet çünkü üniversitedeki atölyemizde vasat bir eğitim alıyorduk. Tabi ki doğal olarak okuldaki eğitimin yetersizliğinin farkında olup kendimi geliştirmek için sanat söyleşilerine ve felsefe seminerlerini takip etmeye başlamıştım. Böyle bir süreç içinde Beuys'un sanatı üzerine yapılan bir söyleşiye katıldım. Bir Alman sanatçı sunuyordu sanırım. Tabi biz akademik eğitimin gereği geleneksel heykel formlarıyla çalışırken, Beuys'un seminerlerinde ilk defa duyduğum sosyolojik heykel, sosyal heykel kavramıyla karşılaşırıyordum. Sürekli videoda konuşan, performanslarıyla, düzenlemeleriyle tuhaf bir sanatçıya ve üretimlerine tanıklık ediyordum. Söyleşiden çıktım ve vapurla karşıya geçip evime gittim. Hatırlıyorum tüm gece başım ağrıdı. Yaşadıklarımı düşünüp anlamaya çalıştım. Çünkü bir tarafta Rodin heykellerini ve klasik eğitimi dayatan bir sistem, diğer tarafta ilk defa sanatı sorguladığım sarsıldığım gerçeklik.

Marcus Graf: Ne zaman bunu yaşadın? Yıl kaçtı?

İsmet Değirmenci: Yıl 80'lerin sonu ya da 90'ların ilk yılı. Yani tam hatırlamıyorum gerçekten. O dönemlerde olabilir büyük olasılıkla.

Marcus Graf: Ve Beuys.

İsmet Değirmenci: Sonrası New York'ta bir yaz tatili. Müzeleri sergileri gezdim. Sanata bakışım değişmeye başladı.

Marcus Graf: Türkiye'de eğitim almış olan ve buradan beslenen bir genç sanatçı olarak, senin için ilginç olan nedir. Seni ne o kadar şaşırttı?

İsmet Değirmenci: Şimdi biz biraz önce söylediğim gibi; atölyede klasik anlayışta heykeller yapıyoruz. Hocalarımız Rodin, günümüz heykeli için en önemli sanatçısı diyerek vazalar veriyor bizlere. Kendileri piyasaya yönelik heykel yaptıkları için bize de bu biçimdeki formları öneriyorlardı. Ben de bunun doğru olmadığını, kendimce farklı ve kavramsal işleri de görmeye çalışıyordum, kendim okuyarak ya da kütüphanede araştırarak falan. Bir anda bütün öğrendiğim bilgilerin altüst olduğunu görmeye başladım. Kendi kendimi sorguladığım ve Beuys okumaları, yaptığım zaman. Sosyal medya falan da yok, hiçbir şey bilmiyoruz. Kütüphanede, sanat kitaplarından Almanya'dan gelen kitaplar dergiler vs. Bu koşullarda sanatı takip etmeye çalışıyordum.



Marcus Graf: Üstelik de Almanca olarak da anlamaya çalışmışsın.

İsmet Değirmenci: Almanca, bazen fotokopi çekip Almanca bilen arkadaşlarıma çeviri yaptırıyordum. Çünkü seviyordum, yeniyi görmeyi ve araştırmayı. Yani benim için yeniden keşfetme zamanıydı. Zaten kendisi de bütün o değerleri, yıkarak başlıyor sanatına. Ben ilk defa okul sistemimiz içinde bu dil farklılığını görebildim. İlk defa bir sorgulama; çünkü okuyoruz, alıyoruz, didaktik bir eğitim sistemi içinde, bu doğrudur-şu doğrudur, hiç sorgulamadan verileni öğretileni yapma üzerine. Hiçbir düşünsellik ve yaratıcılık yok. Peki, düşünsel ve yaratıcı olan neydi? Sosyal heykel kavramı ile başlayan hatta” herkes sanatçıdır” cümlesi ki bir özgüvendi bizim için. Bütün okul, yani o seminere katılanlar, ben sanatçıyım evet, hiçbir şey yapmadan sadece düşünerek de sanatçı olabiliriz gibilerdi. Tabi onun ne kadar yüzeysel olduğunu; yani bizim o gün algıladığımız Beuys ki onu anlamak için ne kadar derinlere doğru inmemiz gerektiği. Yıllar sonra farkına varabildik.

Marcus Graf: Önemli bir şey dedin. Joseph Beuys, eski değerler, eski yaklaşımları yok ediyor. Fakat sadece olumsuz bir yok ediş değil çünkü sonuç olarak onun yerinde yeni değerler ve yeni formları ve yeni kavramları, yeni bir sanat anlayışı ve yeni bir toplum anlayışı koyuyor. Hatta 1970’lerin ortasında bir Alman kanalında bir röportajda Beuys, bütün eski olan kavramları yok etmemiz gerektiği ve unutmamız gerektiğini söyledi. Yeni bir politika, yeni bir demokrasi, yeni bir toplum anlayışı ve yeni bir sanat anlayışına ihtiyacımız olduğunu anlatıyor. Beuys bu bağlamda

genişletilmiş olan sanat anlayışından bahsediyor.

İsmet Değirmenci ressam olarak biliniyor ama bir tarafta da şair ve yazarısın. Fakat aslında senin sanatsal yolculuğun başlangıç noktası heykel. Sen heykel okudun ve hatta Yeditepe Üniversitesi’nin Güzel Sanatlar Fakültesi’ndeki Resim ve Plastik Sanatlar bölümünde heykel dersleri veren bir hocasın. Dolayısıyla şimdi Beuys ve heykel sanatı ve onun heykel anlayışı, malzeme anlayışı ve malzemeyi kullanımı hakkında konuşalım. Keçe, yağ ve balmumu gibi geleneksel olmayan ve çok aykırı, ve farklı malzemeler kullanıyor heykellerinde.

İsmet Değirmenci: Şimdi malzeme öncesinde, ilk önce heykelinden söz etmemiz lazım. Beuys düşünsel olanın, düşünsel heykellerini insan merkezli antroposantrizm yerine daha çok insanın doğayla ilişkisi üzerine eğilerek bu uyarıcı üretimleriyle toplumun iyileşmesini gerçekleştirmeye çalışıyor. “Sanatın bugün tek evrimci-devrimci güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımında radikal değişikliğe gidilmesiyle mümkün olacaktır. Burjuvanın karşısına proleter insanı yerleştiriyor. Sanat yoluyla insanı insan kılan hem yapıcı hem de bilinç niteliklerini yaratıcı enerjisiyle yeni model oluşturuyor. Batı kapitalizmin, doğu komünizmin otoriter yapısına karşı proleter ütopyasını insanlık ideali olarak gerçekleştirmek istiyor. Fakat bunu insanın entelektüel bir bilince ulaşmasından, yani sadece kol ve bedenle çalışan değil, aslında zihinsel olarak bilinçlenmesini; biyolojik bir varlığın, toplumsal bir varlığa dönüşmesiyle ulaşacağını

düşünüyor. Marjinal bir duruş ve ütöpik bir yaşamdı onunki. Proleter olmak geleceğin evrensel insan modelini oluşturmak demektir. Bu çerçevede her insan sanatçıdır. Her düşünce plastik anlama sahiptir. Değişim düşünceyle başlar. İnsan düşüncesiyle, duyarlılığıyla istemiyle heykeldir. Herkesin sanatçı olduğunu kavramından söz ederken aslında burada konuştuğumuz düşünce plastiği, düşünce formu tin ve madde. Nedir düşünsel form? Yani düşüncenin ve eylemin sanat objesine dönüşümüyle ortaya çıkan enerji. Kısaca yaşamı dönüştürmek. Tabi ki ritüelleri var. Hatta en önemli benim ilk dikkatimi çeken, portreler. Resimsel bir portre değil, aslında sürekli kendi yüzüyle karşımıza çıkıyor. Özellikle videolarda hiç konuşmadan kendi yüzünü sunuyor. Yani algılayıcıya sunduğu portre, kendi eylemine çeken ve düşüncenin kendisini bir yapıt olarak sunan bir yaratıcılık. Düşünsel olan dediğimiz, bu form tabi ki nasıl düşüncenin formu oluşturduğudur. Kullandığı malzemeleri arasında sanatını belirleyen -şaman- etkisi önem taşımaktadır. Bu adam şarlatan mı? Şaman mı? diye eleştirilere de maruz kalıyor. Entelektüel bir sanatçıdan söz ediyoruz. Tabi ki düzenin, sistemin belirleyicileri karşı olabilirler. Heykellerinde, yerleştirmelerinde tüm sanat eylemlerinde daha çok yaraları sarma, iyileştirme, arınma metaforlarını şaman ritüelleri etkisiyle kullanıyor. Özellikle balmumları, keçeler doğal ve organik malzemeler. En önemli yapıtlarından biri Kassel şehrinin ağaçlandırılmasını amaçlayan doğayla kurduğu bütüncül eylemi taşıyan heykel projesidir. Kassel şehrine 7 bin ağaç, yüzde 60'ı meşe ve diğer ağaçların dikimi sadece sosyal bir eylem değil, doğanın ekolojik yapısını dikkat çeken doğayla kurduğu birlikte yaşam uyumluluğuydu. Hızla endüstrileşen şehirlerin ekolojik yapılarının yok olacağını yani geleceğini ön gören bir doğa eylemcisiydi. Endüstriyel bir kentin gittikçe doğadan kopacağını görüyor ve meşe ağaçları ve bazalt taşlarıyla birlikte düzenleyerek sosyal heykel projesini gerçekleştiriyor. Meşe yavaş büyüyüp gelişen bir ağaçtır. Değişim halinde olan zamana temellendirerek, taş da magmatik ilişkileri taşıyan, bir bağlantı, köprü oluşturuyor. Her iki nesnenin de bu yeryüzü ile hem geçmiş hem de gelecek zaman kavramı içinde bağlantıları vardır. Bazalt, yerkürenin içindeki akışkan magmanın katılaşması ile gezegenin geçmişine bir gönderme niteliğindedir. Buna karşılık meşe ağacı ise, organik yapısıyla sürekli gelişim içinde olması geleceğe uzanan bir nesnedir. Bu sanat eylemi bireyin, toplumun aynı zamanda doğanın iyileştirilmesi için etkin bir eylem olarak görüyor. Yani düşünsel obje ve heykeller hiç bitmiyor. Sonuna kadar devam eden bir enerji; üretim sürecinin çoğunda, o proleter dediği, yani ütöpik sanat ve sanatçıyı birlikte sosyal ilişkiye sokma ve üretim ilişkilerine dahil etme yaratıcılığı ortaya çıkarma eylemi. Algılayıcıyla beraber, sadece teatral bir retorikten söz etmiyor orada. Sürekli birlikte bir diyalog içinde. Yani algılayanla beraber.

Marcus Graf: 7000 Meşe çalışmasında, üç katmanlı bir heykel anlayışından bahsedebiliriz. Şimdi malzeme konusunda bir tarafta meşe kullanıyor, bir tarafta bazalt taşı kullanıyor. Bu meşeler yanında minimal bir form koyuyor ve 7000 Meşe'ye baktığında bir grid görüyoruz. Bir şehir ve kamusal alanı ile iç içe olan, mekân ve zamana has olan bir heykel anlayışı görüyoruz. Heykel, happening, enstalasyon, katılımcı sanatı, kamusal sanat ve eko sanatı gibi birkaç kavramı birleştiriyor.

1982-87 arasında bu proje yapılıyor. Çok zor gerçekleştiriyor, çünkü sponsor olmadan ve devletten destek almadan bunu bir sivil toplum projesi olarak tasarlıyor. Halk istediği kadar hızlı katılamıyor maalesef. Fakat 1987'de oğlu tarafından, Beuys'un ölümünden sonra, son ağaç dikiliyor. Hatta bazı bölgelerde bu projenin devam ettiğini biliyorum.

Kullandığı malzemeleri genellikle enerjiyle ilgili, ısı tutan, ısı ileten maddeler. Aynı zamanda yara kapatmak ve iyileştirmek ile ilgili malzemeler ve eylemler de görüyoruz Beuys'ta. İlk olarak kendisini iyileştiriyor, sonra toplumu iyileştirmek istiyor. Fakat bir tarafta da bazen minimalizm'e yakın, bazen de popart'a yakın ve gündelik hayatından çeşitli malzemeler kullanıyor. Yani minimalizmin formel referansı olarak sıkça kullandığı bazalt taşları ya da karatahtalar aklıma geliyor. Tahtaları, Rudolf Steiner'e bir gönderme olarak görebiliriz. Tabii ki kullanım şekli bambaşka. Öbür tarafta Volkswagen arabasını kullanıyor, televizyon veya Coca-Cola şişeleri kullanıyor. Bu nesneler gündelik hayatımızdan biliyoruz ve kültürel imgeler olarak da değerlendirebiliriz. Malzeme kullanımına baktığımızda hem organik hem organik olmayan, hem modern hem de modern zamanların öncesinden gelen nesneler kullanıyor. Beuys hem sıradan malzemeler hem de tinsel ve Şamanistik ritüellerden bildiğimiz çok eski malzemeler ile çalışıyor. Onun heykel anlayışı form ve malzeme kullanımı açısından interdisipliner ve yenilikçi. Belki bu yüzden hâlâ günümüzde çok şaşırtıcı geliyor, değil mi?

İsmet Değirmenci: Bugün Beuys ve sanat düşüncesini konuşmak, belki en çok sorgulamamız gereken güncel bir mesele. Biraz önce çok önemli bir şey söyledin, Tüm sanat üretim ve eylemlerini sponsorsuz olarak gerçekleştiriyor. Arkadaşları, sanatçı çevresi, öğrenciler, diğer katılımcılarla birlikte gerçekleştiriyor. Hiçbir kapital sermayeden destek almadan. 1972 yılında 1 Mayıs eyleminden sonra, kalabalığın bıraktıkları artıkları çöpçülerle toplayıp bir mekâna yerleştiriyor. Çöpçülerin emeklerini projesine katarak üretimini gerçekleştiriyor. Sanatçı dostları, Kounellis, Kiefer, Cucchi ile birlikte yaptıkları söyleşilerin sonucunda çıkan "Bir Katedral İnşa Etmek" kitabında madde ve tinden söz ederken iç bilinç ve evrim düşüncesi sadece yatay bir gidişten değil tin ve ruhsal olan dikey; yani yukarıdan gelir diyerek, defterine bir haç çiziyor. "Olayları yatay ve dikey yönlendirmek zorundayız. Bugün ise ortada bir anlam taşımayan olguların toplama yaparcasına birbirine eklenmesi söz konusu."

Geniş bir perspektiften bakan bir sanatçı Beuys. Biraz önce dediğin gibi minimalist mi? 1960'lı yıllarda Donald Judd düzenlemelerine ve yerleştirmelere -özel nesne- kavramları kullanırken, Beuys ise yeni söylem oluşturuyordu. Tüm disiplinleri içine alan bir yeni kavram. Beni de en çok şaşırtan "sosyal heykel" kavramı. Kullandığı malzemeleri, performansları bizi her zaman şaşırtabilir. Mesela "Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni" Bu performansı kır kurduyla beraber üç gün kapalı bir mekânda elinde çoban değneği ve keçelere sarınmış olarak gerçekleştiriyor. Hem Amerikan yerlilerine uygulanan zulmü ve Nazi zulmünün sonucu yaşananların travmalarını sağaltılması niteliğindedir. Fakat diğer açıdan baktığımızda, üzerindeki



keçeyle ve bastonla bir Mesih- çoban gibi de duruyor. Kurt sürekli ona saldırarak parçalamaya çalışıyor. Beuys onunla temas kurmaya çalışsa da kurt izin vermiyor. Çünkü ikisi de mekâna yabancı. Kurtun orada ne işi var şimdi, niçin oraya koydu? Doğal olmayan bir durum. Yara sarma eylemi olarak da düşünülse de aslında kurt doğal bir ortamda değil, kendi ortamından koparılmış. Keçelerle kendini korumaya çalışan başka bir kült var orada.

İşte doğada olma ve olmama hallerini de biraz konuşmak gerekiyor. Yani onun malzemelerinden de söz ederken doğa ilişkisi stoacıların doğaya uygunluk, mutlu olmak için doğaya uygunluk öğretileri karşımıza çıkıyor. Doğa, antroposentrik yani insan merkezli insanın çıkarları için değil; doğa insan arasında holistik boyuta yönelik dengenin gözetilmesi demektir. İtalya'da gerçekleştirdiği performanslarından birinde; bunu da dostumuz ve onun yakın arkadaşı Bruno Cora'dan dinledim. İtalya'ya geldiği zaman o bölgeyi bilen bir botanikçiyle beraber doğaya çıkıyorlar. O coğrafyanın şifalı bitkilerini toplayıp şifa çayı yapıyor. Belli bir sayıda üretip Coca Cola şişelerine dolduruyor. Bir kapital ülkenin içeceği olan markayı sembol olarak kullanıyor. Herkesin kendi coğrafyasında ulaşabildiği, doğal olanla tedavi edebildiği

iyileştirici olan doğanın gücünü dikkat çekmekti. Eylemi sonrası onları dostlarına ve arkadaşlarına hediye ediyor. Mesela Marcus'un çayı, Bruno'nun çayı. Bruno'nun bize söylediği, herhangi bir bitkiyi kolayca tanıdığı ve botanikçi gibi bilgili ve meraklı olduğuydu. Her eylemi entelektüel bir derinliği gösteriyor.

Marcus Graf: Doğru, çocukluğunda botanik bahçesini kurduğunu ve bir hayvanat bahçesi kurduğunu biliyoruz. Tekrar heykel alanına girelim. Beuys'un çok holistik bir heykel anlayışı var. Bunu hem malzeme hem de form kullanımından öğrenebiliriz. Eskiden, 1960'a kadar, heykeli statik bir nesne olarak değerlendiriyorduk. Fakat Beuys'ta heykel, dinamik bir anlayışı kazanıyor. Düşünce bir plastik, ve konuşmak bir eylem onun için. Herkes sanatçı olursa belki de herkes sanat yapıtıdır. Beuys performans, ve happening'leri yaparken hem kendi bedenini hem de başka insanları malzeme olarak kullanıyor. Bu bağlamda, Coca-Cola şişesi ve başka hazır nesneleri kullanışı bana ilginç geliyor. Zira bir tarafta doğal malzemeleri ve ritüellerinde mistisizme bir gönderme bulabiliriz. Fakat onun dışında özellikle 1960-70'lerde modern gündelik hayatımızdan bildiğimiz nesneler kullanıyor. Coca-Cola şişeleri, televizyon ve Volkswagen minibüs. Hazır nesne kullanımını ilginç buluyorum, çünkü Marcel Duchamp ile bir derdi var. Fakat Beuys ready made kullanımını başka bir boyuta getiriyor. Zira ready made sanatın neliğini ve ontolojisini tartışırken, Beuys bu ready madeler ile toplumsal ve kültürel tartışmalar açıyor. Joseph Beuys' un eleştirisi ile Berthold Brecht'in tiyatro anlayışında bir paralellik görüyorum. İnsanları verimli ve hümanist bilgileri aktarmak istiyorsan eğlendirerek bunu yapmam gerekiyor. Yani didaktik ya da baskı ile değil.

Beuys'un heykel anlayışı ready made, minimalizm, popart ve happening referansları var. Fakat bir sentez yaratıyor. Bu sentezi kendi biyografisi ve kendi sanat anlayışında birleştirip bambaşka bir boyuta taşıyor diye düşünüyorum.

İsmet Değirmenci: Tüm sanat eylemlerindeki devinim onun felsefe bakışında akış ve süreklilik, yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz şekillendirdiğimizdir. Bu, toplumsal olgu proletarya dediği toplumsal bilinci sonsuza dek Fluxus, - akış- içinde devam ediyor.

Ağacın büyümesi, keçelerle sardığı bir nesnenin iyileştirmesi, bitki ekstreleri ile şifa dağıtması, kimyasal reaksiyonlar, fermentasyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma her şey değişim halindedir. Tüm bu üretimlerinin sonunda bir yapıtın henüz bitmediği; işte bu yüzden benim heykelim sabit ve bitmiş değildir. Çoğunda süreçler devam etmektedir. Diğer sanatçılardan farklı olarak sanatçı nihilizminden söz etmemiz mümkün değil. Aslında iyileştirmenin, ütöpik bir gerçekçiliğin, yeni bir yaşam biçiminin ama doğayla uyumlu, sanat fikrinin dönüşümü onun sosyal heykeli. Aynı zamanda yeni bir hümanizm Beuys bizim için ne kadar önemli? Neden şimdi?

Marcus Graf: Evet, çünkü 1970'lerde, Almanya'daki toplumun değişmesi gerektiğine inanıyor, çok büyük toplumsal, kültürel ve politik sorunların olduğunu görüyor. Hatta o dönemde ekolojik sorunlardan da bahsediyor. 1970'lerde, Greenpeace yeni kurulmuştu. Yeşil parti yeni kuruldu. Kendisi de yeşil parti kurucularından birisi

Almanya'da. İnsan ve doğa arasında kopukluktan sıkça bahsediyor zaten. Beuys, Descartes'ın dünya görüşüne karşı.

İsmet Değirmenci: Evet, Descartes'a son derece de karşı.

Marcus Graf: Tabii tabii.

İsmet Değirmenci: Daha çok Spinoza'ya yakın sonsuz ve ebedi olan tanrı -doğa kavramı; Alman idealistlerinden Kant'ın kendinden doğa kavramı, öncesinde Stoacılar, Spinoza'nın felsefesi ve kendi sanatı ile bir bağ kuruyor. 2000'li yıllarda İstanbul'da açılan bir çağdaş sanat sergisi hatırlıyorum. Doğada buluşmak üzerineydi. Yani şehirden doğaya bakış. Oysa doğa ontolojik varlık insanda onun bir organizması. Sadece dolaşma vakit geçirme ya da bir manzara izleme yeri değil, içinde olma sorumluluğuyla ilişki kurarak doğayla oluruz. Beuys'un 70'li yıllarda gerçekleştirdiği performans ve yapıtlarında görüyoruz ki doğaya kendi değerlerini geri verme, doğayla bütünleşme sanat düşüncesini ve öngörüsünü apaçık ortaya koyuyor. İdeal insan, evrensel insandan söz ederken Nietzsche'ye de bakabiliriz. Yapıta entelektüel bir sorumluluk yükleyerek onu salt yetenek ürünü olmasından çıkararak üretim politikasını sosyal duyarlılığa çekiyordu. Birde onun otoriterliğiyle ilgili bir takım eleştiriler de var tabi, oysa otoriter ideolojilere karşı olurken katılmak mümkün değil.

Marcus Graf: Tam bu sosyal ilişkilere, bu beraberlik kurmaktan bahsederken Beuys'un öğretmenliğini konuşalım. Eğitim anlayışında da bütünsel bir yaklaşım görebiliriz. 1961'de, Almanya'nın ve belki Avrupa'nın en saygın, ve en iyi akademilerinden biri Düsseldorf Sanat Akademisinde profesör olarak çalışmaya başlıyor. Tıpkı sanatsal çalışmaları gibi, öğretmenliğinde de insanlarla beraber olmak, hiyerarşik ilişkileri kurmadan, iletişime açık olan dinamik ve değişime açık olan bir yaklaşıma sahip. Sen de bir hocasın. Ben de bir hocayım. Öğretmen olarak Joseph Beuys'u nasıl değerlendiriyorsun?

İsmet Değirmenci: Performanslarına dikkat edersek hep bir karatahtayla geliyor. Öğretmenliği sevdiğini söylüyor.

Marcus Graf: En büyük sanat eserim öğretmenlik diyor.

İsmet Değirmenci: Evet öğretmenliktir gerisini de çok ciddiye almayın falan diyor ama nasıl bir öğretmen? İlk önce şunu söylemeliyim ki statü peşinde olmayan, hiyerarşik ilişkilerden uzak. İletişimin karşılıklı olduğunu ve öğretmenden öğrenciye tek taraflı bir akış olmamalıdır hiçbir zaman. Öğretmen de öğrenciden öğrenir. Yani didaktik olana karşı ki senin de hiç yüz vermediğin. Öğrenciden ne alabilirim, ben öğrencilere ne verebilirim? Zaten benim de her zaman önemseydiğim salt öğrenciye bilgi sunan bir kendi merkezine kapalı muhafazakâr bir anlayıştan bu zaten ikimizin de deneylediğimizde karşımıza ama karşılıklı soru sorduğumuzda bir bilgi akışı geliyor. Karşılıklı akış; "her yerde ve her zaman, içsel ve dışsal koşulda, becerinin her derecesinde iş yerlerinde, kurumlarda, sokakta, okullarda ilişki böyle olacaktır. Öğretmen- öğrenci, alıcı- verici, ilişkisi böyle düzenlenecektir. Diyalektik ve sürekli

gelişmeden yana olan. Sürekli yenileyen, eğitimdeki öğretmenin rolü bu olmalı. Yeni bir bilgiyle ulaşmak ve zaten bu akış karşılıklı sorgulayan, en iyi öğrencilerinden Kiefer ile şöyleşide birbirleriyle tartışıyorlar, herkesin sanatçı olup olmadığı konusunda. Karşılıklı alıp verme edimi itaat etme değil.

Marcus Graf: O dönemdeki 68 kuşağı ve artık kendi hayatını kurmak isteyen bu yeni, eleştirel gençlere öyle bir öğretmen ve profesör modeli çok iyi geldi. Beuys'un diyaloga önem vermesi çok önemli. Bence biz hoca olarak bunu ondan öğrenebiliriz. Joseph Beuys'un hem aksiyonlarında, hem de panel, sempozyum, konuşmalarında hep şunu fark ediyorsun; herkesi ciddiye alıyor, herkesi dinliyor. Geçen hafta Klaus Staeck ile görüştüm ve o da Beuys'un sürekli konuştuğunun altını çizdi. Marcel Duchamp konuşmuyor. Beuys sürekli konuşuyor ve herkesle konuşuyor. Ayrıca herkesi dinliyor. Staeck, Beuys'un herkesin değişebileceğine inandığını söyledi. Çok hümanist bir inancı var. Bu çok saf ve çok güzel bir şey. Joseph Beuys, bir röportajda, senin biraz önce kullandığın bir terimi çok net kullanıyor. Somut ütopya, Almancası "Konkrete Utopie". 1970'lerde sol öğrenci hareketinin liderlerinden Rudi Dutschke'nin kullandığı bir terim. Çok güzel bir kavram. Konkrete Utopie şu demek: Hayal edelim ama soyutta kayıp olmayalım. Şu anda nasıl ilerleyebiliriz ve hedeflerimizi nasıl gerçekleştirebiliriz. Bunu sorguladılar. Beuys'un öğretmenliğinde de bu düşünceyi görebiliriz. Zaten bu yüzden Düsseldorf Sanat Akademisi'nde ilk olarak yetenek sınavını iptal ediyor ve herkesi kabul ediyor. Onun için doğal bir adım, çünkü herkes sanatçıysa herkes de sanat öğrencisi olabilir.

Fakat, YouTube'da eski bir öğrencinin röportajını izlerken Joseph Beuys'un bazen çok sert bir hoca olduğunu söyledi. Bu öğrenci figüratif bir heykel yapmıştı. Beuys gelmiş, bakmış, sonra baltasını alıp üstüne büyük bir müdahale yapmış. Zira Beuys her şeye rağmen zanaatı önemseyen bir insan.

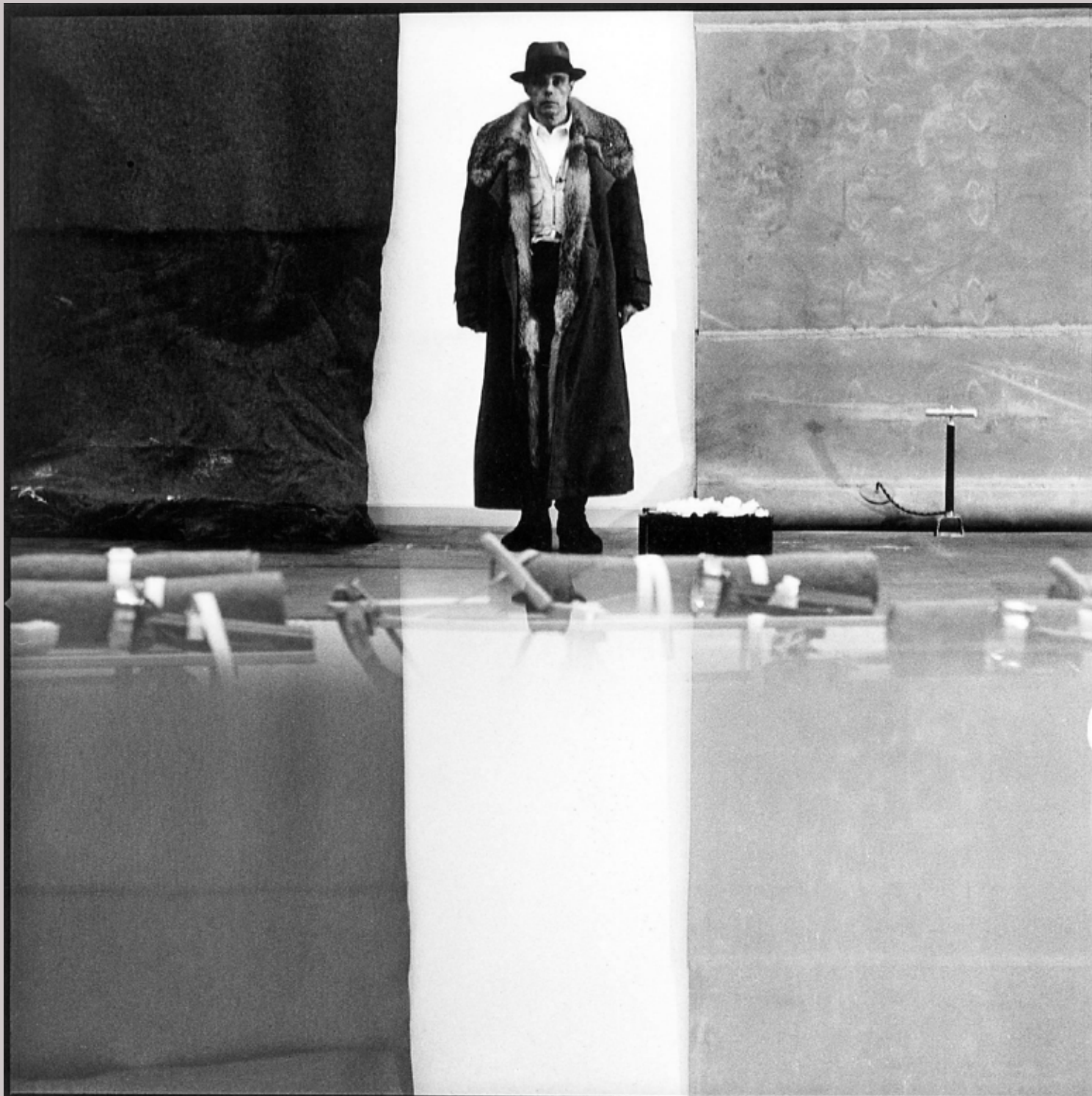
İsmet Değirmenci: Beceriye.

Marcus Graf: Bu yüzden öğrencileri tamamen serbest bırakan biri de değildi. Donanımlı ve bilgili bir hocaydı. Felsefeyi biliyor. Mistisizmi biliyor. Politikayı biliyor ve sanatı biliyor. Bildiklerini sonsuza kadar savunan ama seni de dinleyen bir insan. Fakat hiçbir zaman bir hiyerarşi kurmuyor. Bence bu antihiyerarşik öğretmen anlayışı çok değerli.

İsmet Değirmenci: Kesinlikle evet, ben de katılıyorum.

Marcus Graf: Zaten birçok aksiyonu da öğrencilerle beraber yapıyorlar.

İsmet Değirmenci: Evet, evet, zaten çevresinde bütün happening'lerde öğrencileri var. Bir de yani şimdi bu öğretmenlik konusu dışında da günümüzle bir bağlantı kurmak isterim ben, zamanımız varsa. Niçin bu kadar değerli, senin 100 yıl sonra Beuys'a bu söyleşileri atfetmen. Yeni dünya kaotik düzeni içinde neden önemlidir? Çünkü günümüz sanatı Neoliberal ekonomi sistemin belirlediği sermaye ve pazar içinde yerini almıştır. Yani bu sistem, güler yüzlü özgürmüş gibi sunduğu alanlar, sanatın ve sanatçıların gönüllü tutsaklığında teslimiyete doğru gitmektedir. Tüketim



Joseph Beuys, Moderna Museet'te, Stockholm,
Ocak 1971

ideolojisine dayalı ‘beğeni toplumu’ burjuva estetiğinin onaylanan yeni yüzüdür. Beuys’un burjuva beğenisine, yani burjuva estetiğine ve kapitalist sisteme karşı çıkarak “özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan diğer koşulları geleceğin sosyal düzeni total sanat yapısını yaratmayı her insan sanatçıdır” bildirimi sanatın ve sanatçının özerkliğinin kutsanmasıydı. Artık günümüz sanatında eleştiriden söz etmemiz de mümkün değil. Beğeni toplumu, yarasız, süslü, temiz karşı olmayan, kabul gören üretimleri onaylıyor. Tüm enstrümanlarıyla, destek projeleriyle uluslararası sanat pazarını belirliyor. İşte bu nedenle Beuys’un öğretileri ve duruşu günümüz sanatı için çok önemli, hak ettiği yere koymamız gerekiyor.

Marcus Graf: Son olarak şu da şimdi aklıma geldi; Düsseldorf Sanat Akademisi’ndeki atölyesinde resmi kuralları yok sayıyor. Ondan dolayı üst yönetimi Beuys’u uyarıyor. Değişmeyince profesörlüğüne son veriyor. Fakat, pes etmiyor ve sekreterliği işgal edip eylem yapıyor. Polis de geldikten sonra öğrencileri ile beraber gülererek dışarı çıkıyor. Sonra avukat tutup, eyaletine dava açıyor. 10 sene sonra kazanıyor. Bu sırada “The Free International University (FIU) for Creativity and Interdisciplinary Research” kuruyor.

İsmet Değirmenci: Özgür üniversite evet.

Marcus Graf: Özgür üniversiteyi kurduktan sonra Documenta’ya katılıyorlar. Hocalığı hem akademi, hem de bu özgür üniversitesi, hem de Documenta, hem de birçok başka sergide yapıyor. Pes etmedi. 1986’de kalp krizi geçirip vefat ediyor. Arkadaşları hiç durmadan kendi enerjisini tükettiğini söylüyor.

İsmet Değirmenci: Evet, davet aldığı, konferanslara, happeninglere, eylemlere reddetmeden katıldı. Biraz önce bahsettik hümanist tavrından. Sanatçı arkadaşıyla konuştun sen geçenlerde, onun da dediği gibi hiç reddetmediğini, İtalya’da onun performanslarına katılmış Ümit’le (Ümit İnacı) konuşmuştuk bitmeyen enerjisini. Sorumluluk duygusunun bilincinde, hep enerji dağıtan, enerji veren bir gerçek bir sanatçıydı.

Marcus Graf: O zaman sevgili İsmet, 2021, biz sanatçı olarak ya da sanat hocası olarak Beuys’tan hâlâ ne öğrenebiliriz?

İsmet Değirmenci: Beuys’tan sanatçı duruşunu, özerkliği ve işte biraz önce dediğim gibi eleştiriye kolayca teslim olmamayı öğrenebiliriz. Yani şu anda maalesef, kimse sanatının tartışılmasından yana değil, hep beğeni, övgü kabul görme peşindeler. O yüzden Beuys’un günümüz sanat eğitimi için eleştiri, karşılıklı diyalog. İktidar dili kullanmadan daha özgürlükçü bir eğitimden söz ediyorum.

Marcus Graf: Özellikle bu sürekli olan diyaloga açık olmak ve sürekli aslında bundan dolayı karşı tarafları da dinlemek ve bundan dolayı herkesten bir şey öğrenmek bizim için çok önemli. Bence Beuys bu bağlamda öğretmen olarak da, hayatımız boyunca öğrenci kaldığımızın altını çiziyor.

İsmet Değirmenci: Statü kaygısı olmadan, madalyasız kuruyor ilişkilerini. İşte o açıklıkla, o yüzden ulaşıyor zaten, biraz önce senin söz ettiğin gibi. Ötekine ulaşmanın en güzel yolu, onu dinlemek, konuşmak. Sadece anlatan iktidar ve güç konumundan

değil, eşit ve karşılıklı bir diyalog içinde olmak. Yeniden hümanizmi önerirken; belki konuşulması gereken, geçmişe de bakmamız gereken bir dönemdeyiz. En azından kendimizi sorgulamamız, sanatçı duruşumuzu ve sorumluluğumuzu. Bulunduğumuz yerde, doğada, her yerde sanatçı sadece atölyesine kapanan, satışa yönelik bir figür değil, sorumluluk sahibi olan, entelektüel bir insandan söz ediyorum.

Marcus Graf: Evet, çok teşekkürler. Bence hem diyalog kavramı hem de bu sorumluluk kavramı çok önemli. Zira hem kendimize hem de herkese karşı sorumluluğumuz var. Bunu COVID-19 pandemisi sırasında 1,5 senedir çok yoğun bir şekilde tartışıyoruz. Yeniden nasıl daha iyi bir toplumsal yapı kuracağız, doğayla nasıl yeniden buluşacağız, yeni politika, yeni ekonomi, yeni kapitalizm, yeni dünya düzenleri, yerel düzenler, global düzenler nasıl bir ilişki istiyoruz diye tartışıyoruz. Beuys’tan senin dediğin gibi şunu öğrenebiliriz; önyargısız, sürekli diyaloga açık olmalıyız. İnsanlarla buluşmamız gerekiyor, anlaşmamız gerekiyor ve kavga etmeden tartışmamız gerekiyor. Bizim konuşmamız benim için de çok faydalı oldu. Bunun için çok teşekkür ediyorum İsmet.

İsmet Değirmenci: Ben çok teşekkür ederim, beni davet ettiğin için.

Marcus Graf: O zaman başka bir “100 Yıl Beuys” konuşmasına kadar iyi olun, mutlu olun, diyaloga açık olun. Bazen konuşmaktan ziyade dinlemenin ne kadar önemli olduğunu bugün hep beraber öğrenmiş olduk. O zaman mümkün olduğu kadar farklı kişiler ile beraber olalım ve onları dinleyelim. Görüşmek üzere.

MARCUS GRAF

& KLAUS STAECK

Marcus Graf: Sevgili Bay Staeck, size canıgönülden hoş geldiniz demek istiyorum. Sizinle bir röportaj yapabilme fırsatını yakaladığım için de çok mutluyum.

Ben Marcus Graf ve İstanbul'da Akbank Sanat için gerçekleştirdiğimiz Beuys serisi çerçevesinde sizinle Beuys Edition'ları hakkında konuşmak istiyorum. Şimdiye kadar Beuys ve doğa, Beuys ve mistisizm ve hatta Beuys ve Fluxus hakkında röportajlar yaptım. Birkaç konumuz daha olacak ama ben sizinle onun eserlerinin demokratikleşme kavramı bağlamında Edition'larını ele almak istiyorum.

Bay Staeck, bir sanatçı, grafik sanatçısı, yayımcı ve aktivist olarak uzun ve başarılı bir kariyer geçmişiniz var. 70'li yıllardan itibaren Beuys'la da birlikte çalıştınız.

Gördüğünüz gibi [Marcus Graf, kameraya birkaç Edition tutuyor], o muazzam Edition ve Multiple'larınızdan birkaçı benim sanat koleksiyonumda da yer alıyor. Hatta bunlardan bazılarını Akbank Sanat için küratörlüğünü yaptığım son sergide de gösterdim. Bundan dolayı Beuys ve hepsinden önemlisi Edition'larının bende ayrı bir yeri var.

Sergilerinizden birine "Nichts ist erledigt", yani "Hiçbir şey hallolmadı" başlığını verdiniz. Bir başka sefer bir gazeteye söylediğinize bakılırsa da "konforlu ilişkilerin bozucusu"ymuşsunuz.

Joseph Beuys 1986 senesinde ölüyor. Söylediğinize gelirse de "hiçbir şey hallolmadı": Ben, Joseph Beuys'un ve her şeyden önce eserlerinin hâlen hallolmadığını düşünmüyorum. Özellikle de Beuys'un eserlerinde sanat, siyaset, sosyal bilimler ve mistik arasındaki bağlantı hâlâ temel nitelikte ve çok önemli.

İsterseniz şöyle başlayalım: Uzun bir süre Joseph Beuys ile birlikte çalıştınız. Onunla nasıl tanıştınız?

Klaus Staeck: Kartpostal vesilesiyle tanıştık. Ben Heidelberg'de yaşıyorum ve zaman zaman bizim oranın Eski Köprü'sünün veya kalesinin sayısız kartpostalına hayret dolu gözlerle bakmışlığım vardır. Bunlar biraz zevksiz olurlardı. Günün birinde sanatçılardan tek tek şehirler için resimli kartpostallar geliştirmesi istense her birinin ayrı bir tahayyülünün olacağını düşündüm. Sanırım, böyle bir şey istediğim ilk kişi de Joseph Beuys oldu.

Onunla bir arkadaşımız aracılığıyla tanıştım. Şöyle demişti: "Evet, biri var, çok heyecan verici". Onun üstüne ben de dedim ki, tam da documenta zamanıydı, git ona. Beuys hemen evet dedi. Hemen bir sempati oluştu ve bu da uzun bir iş arkadaşlığına dönüştü. Joseph Beuys, mümkün olduğu kadar büyük bir halk kitlesine ulaşmakla tam da benim ilgilendiğim kadar ilgileniyordu. Bunun için de kartpostallar, afişler ve Multiple'lar, sanatla ilgilenen mümkün mertebe çok sayıda kişiye ve hatta meraklı insanlara da ulaşmanın en iyi yoluydu. Burada mesele bir işin ne kadar pahalı olduğu değildi; bilakis iş, ucuz demiyorum, mümkün mertebe hesaplı olmak zorundaydı. Bu şekilde abimle birlikte çok fazla sayıda Multiple ve 80'in üzerinde farklı kartpostal çıkardık. Ve evet, en tuhaflarından küçük fuarlarda

yer aldık. Tek başıma ben 3 binin üzerinde sergi yaptım. Beuys'la birlikte çok sayıda sergimiz oldu.

Ayrıca birlikte çok seyahat ettik. İlk kez birlikte Amerika'ya gittik. Harika bir seyahattti. O zamanlar video yeni çıkmıştı. Arkadaşımız Steidl o zamanlar her şeyi organize etti. Şirketi hâlâ duruyor mu, bilmiyorum. O, başlangıç oldu. Şimdi ise 100. doğum gününe geldik ve o ilk filmler birden bire değer kazandı. Almanya'ya dönmeden hemen önce bir röportaj yaptık; burada görece hafiflemişti ve fakat aynı zamanda bitkindi de. O zamanlar onunla birlikte bir amatör video çekmiştim.

Hatta ortak bir okul açmak istiyorduk. Bunun için büyük bir bina gezdik. Orada ben kalıcı bir documenta yapacaktım, ki bu da beni doğal olarak ürkütmüştü. Şahane bir iş birliğiydi. Yeşiller partisi için bir şeyler yapmaya kalktığında kısa bir mola verdik; biz ona öyle diyoruz. Ben eski ve sadık bir sosyal demokrat olarak bu yolda onunla birlikte ilerlemek istemedim, çünkü ben partiyi kurmuş olan insanların bir kısmını o zamanlar tanıyordum. Onlara kesinlikle güvenmedim. Ölümünden hemen önce o da partiden ayrılmak üzereydi. "Onlarla işim bitti", dediği röportajları vardır. Onun öncesinde gerçekten de Alman parlamentosuna girme fırsatını yakalamışken onu hiç acımadan listede seçilemeyeceği bir yere koymuşlardı.

Marcus Graf: Öyleyse documenta'da tanıştınız. Tam olarak ne zamandı? Beşinci documenta'dan önce olsa gerek.

Klaus Staeck: Evet, dördüncüyü.

Marcus Graf: O zamanlar Beuys, sanat piyasasının tam içinde, artık tanınmış durumda olan bir sanatçıydı. Alman gazetelerinde sürekli olarak eserlerinin satışlarıyla ilgili olarak eleştiriler çıkıyordu. Çöplere ve hayvan yağlarına bu kadar çok para veriliyor olmasıyla dalga geçiyorlardı. Fakat her şeye karşın sanat piyasasında rağbet gören bir sanatçıydı.

Tam da o noktada sizinle kartpostallarla, deyim yerindeyse, "Affordable Art", yani "herkes için sanat" yapmak çok radikal bir fikirdi. Bazı galericiler belki de sizi suçlayarak bu Edition'ların onun sanat piyasasına zarar vereceğini söyleyebilirlerdi. Gene de bu elbette süper bir fikirdi.

Klaus Staeck: Bu bir çeşit karşı hareketti. Beuys hem büyük ve pahalı sanat piyasasına hem de kelimenin en iyi anlamıyla popüler şeylere hizmet etti. Hele ki şu iki tane çizgi ve "Intuition" (sezgi) kelimesinin yazılı olduğu o ünlü "sezgi kutusu"; bunu meslektaşımız Feelisch yayımlamıştı. Hep yeniden yeniden üretildi, çünkü birkaç grafik hariç çoğu baskı limitli değildi. Bu biraz önce bahsetmiş olduğunuz kartpostallar, ahşap kartpostallar, keçe kartpostallar için de geçerli. Bunlar satıldığında veya tükendiğinde hemen reproduksiyonları yapıldı. Baskı fiyatı birazcık olsun arttığında da ahşap kartpostalların fiyatı da birazcık yükseldi. [Marcus Graf, koleksiyonundan bir ahşap kartı kameraya gösteriyor.]

Evet, bu o.



Örneğin birinde bir documenta sırasında ondan Kassel'den bana, Heidelberg'e, her gün bir kart göndermesini rica ettim. O da hep ön yüzüne kısa bir söz yazdı: "Bugün hava yine güzeldi" veya "İşbu suretle sanattan ayrılıyorum" veya başka harika alıntılar veya hatta günlük notlar yazdı, diyelim. Birinde bir Japon 400 kartpostalın her birinin tek tek gönderilmesini istemişti. Biz de hepsini postaya vermiştik.

Ama, eğer ahşap kartpostal gösteriyorsanız, o zamanlar, documenta sırasında, sorun çıktı, çünkü bu posta gönderisi açısından bakıldığında teknik anlamda kartpostal değildi.

Marcus Graf: Aynen.

Klaus Staeck: Üzerlerine "kartpostal" yazısını basmış olsak da, gönderdiğimizde üzerlerine küçük paket etiketi yapıştırdık. Ama Alman posta kurumuyula da bir yazışmamız oldu; kendileri bunun böyle yürümeyeceğini söylediler. Üzerlerindeki "kartpostal" yazısı onları rahatsız etmiş. Ama sonunda posta kurumuyula bir uzlaşmaya vardık.

Marcus Graf: Bu "İşbu suretle sanattan ayrılıyorum" kartpostalı 1985 senesine ait. Hatta numarası da var. Benimkinin numarası 15072.



Klaus Staeck: Bu sadece söz konusu kartın numarası. Benimkiler hep sıra numaralıydı, 1100 falan. Diğer sanatçılar, örneğin Spoeri, Dieter Roth, Yoko Ono...

Marcus Graf: Polke.

Klaus Staeck: Evet, tabii Polke. Hep farklı farklı seriler oldu, örneğin Heidelberg serisi veya Köln serisi gibi. Benim ümidim hep, Heidelberg'de Heiliggeistkirche kilisesindeki kartpostal satıcılarının bu kartları da satmalarıydı. Ama tabii ki yapmadılar. Bunu kirli bir rekabet olarak gördüler. Hatta bu kartları Köln Garı'ndaki kitapçıda da sormuştum. Cep boy küçük bir kitap gibi görünmesi için o zamanlar bandrollü küçük bir dosya da tasarlamıştık.

Fakat gene de pek şanslı değildik. Ben gene aşırıya kaçarak binlerce bastırdım. Heidelberg'deki karıştırdığım, yanlışlıkla boşalttığım bir depodan binlerce kart ve paket çöpe gitti. Hiç gerçekleşmemiş ilk beklentilerimizin kaderi bu oldu.

Marcus Graf: Hedef kitlelerin tepkisi nasıldı? Bu kitleleri iki gruba ayırabiliriz: A hedef kitlesi herkes olabilirken B hedef kitlesi ise sanat çevrelerinin kendisi, genel olarak genç sanat koleksiyoncuları ve hatta özel Beuys koleksiyoncuları diyebiliriz. Benim anladığım kadarıyla başlangıçta Edition'lar maddi bir başarı getirmede.

Klaus Staeck: Ümidimiz tabii ki, herkese ulaşmaktı. Bu, başlangıçta gerçekleşmedi. Sonra, masrafları birazcık aşağı çekebilmek için, sonuçta bunları parasız bastıramazdık, kartların bir kısmını tek tek sanatçılara, ve elbette ki Beuys'a da, imzalattık. Bunlar en rağbet görenleriydi. Bunlar, sanırım, 5 marka satıldı. Günümüzde de açık artırmalarda bunun birkaç katına gidiyor. Sanat piyasasının kamuoyu için demokratikleşmesini istiyorduk.

O zamanlar belli sayıda galerinin katılmasına izin verilen çok sayıda çeşitli fuar vardı. 4. Köln Sanat Pazarı'nı fethettiğimiz o meşhur hikaye de böyle yaşandı. Elimizde anahtarlarla etkinlik mekânının cam kapısını çaldık. Beuys'ta tabii ki büyük bir tane anahtar vardı. Benim çantamda da tesadüfen bir depoya ait kocaman bir anahtar vardı. Wolf Vostell ve galerici Helmut Rywelski de oradaydı. O sırada sanat simsarı Zwirner'le bir tartışma çıktı. Kapı birazcık aralandığında Beuys ayağını kapının arasına soktu. Bunun üzerine adamın ayağı yaralandı şeklinde bir tartışma çıktı. Sonuçta, bugün söyleyebilirim ki, çok komikti. O zamanlar bu tartışmalar pek ciddileşmezdi. Ciddi meselelerdi, fakat, diyebiliriz ki, daha rahattık, çünkü neredeyse niş meselelerdi ve günümüzün sanat piyasasıyla veya sanat simsarlığıyla karşılaştırılabilir gibi değildi. Bambaşka bir ortamdı.

Beuys ve ben hep avangarttık ve sanatı halka açık hale getirmek ve sanatı sadece ayrıcalıklı bir gruba bırakmamak bizim için önemliydi.

Marcus Graf: Tam da bu noktada sizin çalışmalarınızla Joseph Beuys'un külliyatı arasında heyecan verici bir paralellik görüyorum. İkiniz de politik kişilersiniz ve ikinizin de politik angajmanı var. İkiniz de politik sanat alanında çalışıyor ve politik konuları eleştirel bir şekilde ele alıyorsunuz. Çoğu zaman politik sanat tam bir kısırlıktır, her kötü halinde de politik sanat tıpkı eleştirdiği sistem gibi diktatörlük karakterine sahiptir. Politik sanat çoğu zaman da polemiklerle dolu veya didaktik bir niteliğe sahiptir.

Sizin eserlerinizde, Bay Staeck, ve Joseph Beuys'un eserlerinde ironi, mizah ve politikanın birlikteliği ve tinsel olan ile politik olanın iç içe geçmişi büyük bir öneme sahip. Sizler hiçbir zaman parmak sallayarak ortaya çıkmadınız. Ve bunun hem sizin hem de Joseph Beuys'un eserlerine özel bir nitelik kazandırdığını düşünüyorum. Külliyatlarınız ileri derecede politik fakat hiçbir zaman doğrudan olmadığı gibi hiç tek boyutlu da değil. Tam da bu nedenle Beuys çoğu zaman yanlış anlaşıldı. Hatta bazıları onun eserlerine faşist eğilimler atfettiler.

Klaus Staeck: Tam da şimdi yapmış olduğunuz bu güzel konuşma bizim çalışma biçimlerimizin bir tarifi olabilir. Biz ayrıca buna hiçbir zaman "politik sanat" demedik. Paris Operası'nın müdürünün çok güzel bir sözü var. Birinde şöyle dedi: "Sanatın

tamamı bir şekilde politiktir". Hatta kitsch olan bile örneğin aptallaştırma anlamında ve yanlış duyguları harekete geçirme anlamında politiktir. Fakat bizim için insanlara öğretmenlik yapmamak önemliydi. Çok basit seçenekler teklif ediyoruz. Birinde sergimize "Algılamak İçin Teklifler" adını vermiştik. Merak hem benim işlerimde hem Beuys'ta her zaman vardı. Bazen bu yanlış anlamalara neden oldu. Bu yağı neden kullanıyor? Bu ona ne ifade ediyor? Keşe ona ne ifade ediyor? Acaba bunun onun savaş deneyimleriyle bir bağlantısı var mı?

Eğer sanat meraklandırmayı beceremiyorsa, benim kanaatime göre zaten kaybetmiştir. Örneğin bir resim satın aldığınızda bunu odanıza asarsınız ve ister size şans getirsin ister getirmesin yıllar boyu katlanmak zorundasınız. Ve bir gün size bir şey ifade etmezse veya tıpkı bir duvar kâğıdı gibi önemsiz bir şey gibi gözükürse, ki bir duvar kâğıdına da aslında katlanmak zorundasınız, resim kaybetmiştir. Bir sanat eseriyle aranızda bir arkadaşlık ilişkisi kurduğunuzda veya örneğin çeşitli ışık yansımalarının nasıl bir etki yaptığını görmek için gidip gelip o sanat eserini gözlemlediğinizde sanatın başardığı heyecan verici şeyleri keşfedersiniz.

Tam da şu sıralar güncel bir tartışmamız var: Sanat, örneğin Lufthansa gibi desteklenmeye değer bir şey mi? Yoksa bir süre ondan vazgeçebilir miyiz? Pandemi sırasında tiyatrodan veya sinemadan vazgeçebilir miyiz? Tabii ki bu noktada sanatçı olmayan kişilerde de büyük çelişkiler mevcut. Sanatçıların sanattan yana olmaları elbette anlaşılabilir bir şey. Gene de birçok kişi ruhumuz ve zihnimiz için bir gıda olarak sanattan yana saf tutuyor. Bu noktada Almanya'da halihazırda heyecan dolu tartışmalar mevcut.

Marcus Graf: Tam da COVID-19 pandemisi zamanlarında bu soruların yeniden önemli olacağını düşünüyorum. Bu nedenle Beuys gibi veya sizin gibi sanatçılar inanılmaz bir öneme sahip. Geçen sene günümüzün olumsuz etkilerini çok güçlü bir şekilde yaşadık. Bu nedenle tam da şu an örneğin nasıl olur da yeniden doğayla veya insanlarla veya toplumla veya kentle uyum içerisinde yaşayabiliriz tartışmaları yapılıyor. Ve Joseph Beuys da, şimdilerde YouTube üzerinde görebileceğimiz gibi birçok röportajında sürekli olarak bu soruları ele almış.

Ayrıca sizin şu havalimanı röportajınızı da izledim, hani sizin havalimanının dışında durduğunuz ve oradan onunla röportaj yaptığınız. Onun 70'li yıllarda bir televizyon programında vermiş olduğu ve bütün eski kavramların eskidiği ve yeni bir toplum yaratmak zorunda olduğumuzu, bu toplumsal dönüşümün de ancak sanatı dahil edecek olduğumuzda başarılı olabileceğini söylediği bir röportajını da hatırlıyorum. Kendisi de tabii ki, tıpkı sizin gibi, dönüşüm (transformation) kavramına ve sanatın enerjisine oldukça güçlü bir şekilde inanıyordu.

Özellikle de sanatçıların, sizin veya Joseph Beuys gibi sanatçıların, bugünkü gün için, ki bu şimdi kulağa çok patetik geliyor, insanları vazgeçmemeye, bilakis sanatı ve kültürü toplumsal yeniden yapılanmaya eklemlemeye teşvik eden özel bir meşale taşıdıklarına inanıyorum. Bunu siz tabii ki henüz 70'li yıllarda afişlerinizle ve billboard'larınızla vurgulamıştınız.

İzninizle Edition numaralarına bir kez daha gelmek istiyorum. Günümüzde hem sanat piyasasının hem de sanat ortamının çok kurumsallaştığının ve ileri derecede profesyonelleştiğinin altını çizdiniz. Bu nedenle 70'li yıllarda Beuys'la ve hatta başka sanatçılarla iş birliğinin nasıl olduğunu sormak isterim. Hangi Multiple'ların ve hangi kartpostalların üretileceğine ilişkin belli bir strateji var mıydı? Bu iş birliği Joseph Beuys'la nasıldı? Daha ziyade planlı mıydı yoksa spontan mıydı?

Klaus Staeck: Görece oldukça spondandı. Ne zaman Beuys'u ziyaret etsem normal olarak elimin altında bir fikir hazır olurdu. Biraz önce göstermiş olduğunuz yazılı kartlar örneğin Amerika seyahatinde ortaya çıktı.

[Marcus Graf, üzerinde "İşbu suretle sanattan ayrılıyorum" yazılı kartpostalı kameraya tutuyor.]

Evet aynen, "İşbu suretle sanattan ayrılıyorum" veya "Hata, biri bir tuval ve bir çerçeve almaya koyulduğu anda başlar", "İdrak" ve diğerleri. "Her insan bir sanatçıdır" gibi metinlerden oluşan uzun bir listeyle geri dönmüştüm. "Bana bal ver", örneğin, Amerika'dan getirdiğimiz üzeri resimli bir şeker külahıydı.

Marcus Graf: Peki, sonra nasıl üretildi kartpostallar? Beuys metinleri bir kâğıdın üstüne mi yazdı? Hangi baskı tekniklerini kullandınız?

Klaus Staeck: Hep onun yazısı oldu. Bu önemliydi. Kâğıdı ben sonra Göttingen'deki aynı zamanda dostumuz da olan basımevi sahibi Steidl'a verdim, o da bize kısa bir süre sonra ya provasını ya da hemen hazır kartpostalını veriyordu. Değiştirecek çok bir şey yoktu. Fakat Beuys hep işlerin çabucak insan içine çıkmasına önem veriyordu.

İnsanlar bazen, bunun onun bir tür yan ürünü olduğunu düşünüyorlar. Fakat o kartpostalları tıpkı büyük bir Environment gibi ciddiye alıyordu, çünkü kartların, müzeye gidip oradaki objelere bakanlardan çok daha fazla insana ulaştığını biliyordu. Bahsettiğiniz şu meşaleye yeniden gelecek olursam: Bu sözcük Duisburg Belediyesinin Wilhelm Lehmbruck Ödülü vesilesiyle yapmış olduğu son teşekkür konuşmasında karşımıza çıkıyor.

Marcus Graf: Gerçekten mi? Bunu bilmiyordum!

Klaus Staeck: Beuys, eskiden tanıdığı Lehmbruck'un meşalesini devraldığını söylemişti. Sanıyorum, onunla şahsen hiç tanışmadı, bilakis sadece işlerini çok iyi biliyordu. Meşaleyi ondan devraldığını ve başkalarına aktarmak istediğini kastediyordu. Bu, ölümünden kısa bir süre önce yapmış olduğu son konuşmaydı.

Marcus Graf: Beuys'un eserlerine baktığımızda öğretinin oldukça merkezi olduğu dikkati çekiyor. Birinde, en büyük eserinin öğreticilik olduğunu söylemişti. Yani bunu çok ciddiye alıyordu. Esasen Beuys'un öğreti kavramını toplu sanat kavramı olarak anlayabilir ve onun genişletilmiş sanat kavramında yeniden bulabiliriz. 5.documenta'daki "Doğrudan Demokrasi Bürosu"nda veya Düsseldorf Akademisi'nde öğretim üyeliği yaptığı sırada olduğu gibi seminerlerinin her birini bir aksiyon sanatı olarak da anlayabiliriz.



Joseph Beuys Stockholm'deki Moderna Museet'te
The Pack (Sürü) projesini kuruyor, 1971

Klaus Staeck: Evet.

Marcus Graf: Ve bu bağlamda da aranızda yine bir bağlantı var. İkiniz 1973 senesinde birlikte Beuys'un Düsseldorf Akademisi'ndeki atölyesinde "Özgür Uluslararası Üniversite"yi (Freie Internationale Universität) kurdunuz ve yaptığım araştırmaya göre siz, Bay Staeck, ilk başkanısınız.

Klaus Staeck: Evet, tam adıyla: Yaratıcılık ve Disiplinler Arası Araştırma için Özgür Okul (Freie Schule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung [FIU]). Adı buydu.

Marcus Graf: Yani sizin tercihiniz bu kavram olurdu. İnternette şu veya bu şekillerde çıkıyor.

Klaus Staeck: Evet, bildiğimiz gibi internet çok yönlü. O zamanlar onun ölümünden sonra ben onun ardılıydım. Bu onun "çömezlerinin" hiç hoşuna gitmedi. Her zaman onunla birlikte insanları toplamaya çalıştım. Ayrıca, okulun hazırlık aşamasında Heinrich Böll, Willi Bongard ve birkaç kişi daha hep bizimleydi. Beuys tam da en tuhaf kişileri kendi etrafında toplayabiliyordu. Hatta zaman zaman sağ cenahtan kişileri. Bunu bilip bilmediğini ise hiç bilmiyorum. Zaman zaman ona "Ne işin var bu insanlarla?" diye sorardım. Birinde bir adam vardı, bir araba yükü gübreyi documenta'nın önüne boşaltmıştı. Onunla daha sonra Brüksel'de bir araya gelmişti. Benim işim olmazdı. "Onunla ne yapıyorsun?" diye sordüğümüzda "bırak, o da gelsin" derdi. İnsanlara sarsılmaz bir güveni vardı.

Çok iyi hatırladığım bir röportajı daha var; Hessen televizyonu yapmıştı bizimle. O zamanlar documenta salonunun önünde buluşmayı kararlaştırmıştık. Aşağıya, vadiye doğru indik. Yolda giderken bana böyle dedi: "Bunlar gene ne istiyor biliyorum. Seni makul olan ve gerçekçi olan olarak, beni de yine kaçık olarak göstermek istiyorlar". Böyle, bunun üstüne ne söylenebilir ki? Gerçekten de birazcık öyleydi. Beuys onlar için etrafımızı saran büyük can sıkıntısını delip geçen "Zampano" idi aynı zamanda. Başka bir örnek: Frankfurt'taki Experimenta sırasında Alman ordusuyla ilgili bir tartışmayla öne çıkmıştı. Konu neydi hatırlamıyorum. Koca bir salon dolusu insan. Hiç bitmemecesine konuşabilirdi. Ve en sonunda, artık çok az kişi kalmışken, kendisiyle konuşmaya kalan beş kişiden biri şöyle dedi: "Abimin de burada olamaması ne yazık!" Abisi şizofrendi ve hastanede kalıyordu. Aman tanrım, dedim! Adam, "söylediğin her şeyi anlıyorum", diyordu ben de, "her şeyi anladığını iddia eden tek kişi bir şizofrendir" dedim. Beuys yine dehasını gösterdi ve şöyle dedi: "Harika! Öyleyse üç kişiyiz!" Herhalde sarhoştum.

En sonunda Experimenta'nın kötü geçtiği anlaşıldı. Büyük bir bahçeye gitmiştik; sanırım Roma Bahçesi idi adı. Oyuncular ve tiyatroların sanat müdürleri toplanmıştı. Ve Beuys oraya geldiğinde, ki kendisi ayrıca bütün akşamı El Loko adındaki Togolu bir öğrencisi ile geçirmişti, kendisinin ve öğrencisinin üzerinde mavi renkli spor gömlekler vardı. Ben de onunla birlikte bahçeye gittim ve biri seslendi: "Beuys geliyor!". Herkes hemen şöyle dedi: "O bizi şimdi bu karanlık ve depresif ruh halinden kurtarır". Beuys bunu hemen hissetti. O gün, eskiden hani tıpçıların kullandığı, ağzı

çıtçıtı, eski bir doktor çantası vardı elinde. Onu daha önce de daha sonra da bir daha görmedim. Bütün akşam hiç açmadığı o çantadan yazın tam ortasında bir paten çıkardı. Patenin üzerine bir Rolls Royce figürü işlenmişti. O ünlü Emily. Bu pateni yukarı doğru tuttu ve suyun üstünde yürümek istemişçesine tıpkı İsa gibi iki veya üç kez öne eğildi. Tiyatrocular hemen kendi depresyonları için onun kendisini kullandırmayacağını tabii ki hemen anladılar. Ardından da o akşam günümüz tiyatrosu ve sanatın gerçekten de sahip olduğu olanaklar ve fırsatlar hakkında, herkesin katıldığı canlı bir tartışma yaşandı. Ve o da bir daha ortalıkta gözükmedi. Bildiğimiz Beuys'tu işte!

Marcus Graf: Söylediklerinizin içerisinde, sanırım, iki kavram kulağıma takıldı: Bir yanda onun tartışma ortamlarında sürekli olarak hissettiğimiz, Ren bölgesine özgü o tipik mizahı. Beuys elbette entelektüeldi ve hazırcevaptı. Öte yanda da sokaktaki insan da dahil olmak üzere herkesle tartışmayı becerebiliyor olması. Gerçi sanat bir şekilde biraz yüksekte bir şeydi ama kendisi hiçbir zaman yüksekte olmadı. Öte yandan, sizin de bana biraz önce teyit etmiş olduğunuz gibi, etrafında, bir Mesih gibi insanları kendine çeken bir aurası vardı. Beuys gerçekten de bir tür, insan şeklinde katalizatördü.

Klaus Staeck: Yani, hatta bazıları onun bir insan avcısı olduğunu da söyler. Doğru da. Evet, hemen dikkat uyandıran bir kişilikti. Bir mekâna girdiğinde önünde sonunda odak haline gelirdi. Bunu birçok kez yaşadım. Onun yanında "üretmek" isteyen kişilerin büyük bir şansı olmazdı. İnsanları böyle ciddiye almanın bir miktar Mesihvari bir tarafı vardı. Öyleydi de kendisi. Ben de bu durumda daha ziyade gerçekçi oluyorum, ondan bambaşka.

Beuys ayrıca bir Katolikti. Ayrıca birkaç kez benimle konuşurken Steiner'in ezoterizmiyle, Steiner'in öğretisini herhangi bir şekilde takip etme denemeleriyle ve hatta onu karikatürize etme denemeleriyle dalga geçmişti. Örneğin iki çocuklarının ikisini de [Protestan, ç. n.] Waldhofschule okuluna göndermek istiyordu. Fakat Waldhofschule ise belli ki Beuys'un çocuklarını öğrenci olarak istemedi. O da bana şöyle dedi: "İşte, yine ay ışığında çiçek toplayan biri olsun istiyorlar." Eğleniyordu yani. Bu onun için büyük bir olanaktı.

Sadece güldüğü o ünlü plak var. Hayatımda hiç kimseyle Beuys'la güldüğüm kadar gülmedim. Ne güldük Amerika'da! Küçük bir anekdot daha: Dayton'un Galerisi tarafından Minneapolis'e davet edilmiştik. Bu galeri onun hakkındaki fotoğraflarla ve onun fotoğraflarıyla bir sergi yapmıştı. Programda bir sanat yüksek okulunu ziyaret de vardı. Müdür Herbert, bu büyük Alman sanatçısına bu harikulade, modern ve en son teknolojiyle donatılmış yüksekokulun bütün donanımını elbette göstermesi gerektiğinden o kadar emindi ki. Sonrasında ise öğrencilerin yapmış oldukları resimleri de gösterdi ona. Gerçekten de biraz banal ve amatörceydi.

En sonunda da Herbert, Beuys'a, bütün bunları nasıl bulduğunu sordu. Muhtemelen, o zamanlar gerçekten de mükemmel olan yeni video tekniği hakkında büyük bir övgü bekliyordu. Bizlerse o zamanlar seyahatlerimizin video çekimleri konusunda

hâlâ amatördük. Bunun üzerine Beuys da şöyle dedi: “Ah, Herbert, biliyorsun, ben olsam öğrencilerin eline ilk olarak bir parça odun ve bir patates soyacağı verir ondan sonra bundan ne yapabileceklerine bakardım”. Burada sanat yapmak için devasa teknik bir aparatı harekete geçirmek zorunda olmadığımız, bilakis en basit materyallerin kendilerinden bir şeyler çıkartabileceğimiz bir olanak olduğu şeklindeki temel inancını görebilirsiniz.

Marcus Graf: Nasıl bir öğretmendi, peki? Sonuçta Beuys’a akademide de tanıklık ettiniz.

Klaus Staeck: Yani, bene ama onun hiç öğrencisi olmadım.

Marcus Graf: Evet, biliyorum, ama onun bir ortağı olarak onu gözlemleyebildiniz.

Klaus Staeck: İnsanları büyülüyordu. Herkesin yerlerde oturduğu harika fotoğraflar var. Evet, kendisi biraz da bir hatipti. Birkaç tane de öne çıkardığı harika ve muazzam öğrencisi oldu. Fakat inatçı da bir öğretmendi.

Marcus Graf: Eski bir öğrencisiyle olan bir video röportaj görmüştüm. Adı şimdi aklıma gelmiyor.

Klaus Staeck: Katharina Sieverding miydi?

Marcus Graf: Hayır, o olsaydı hatırlardım. İşte o öğrenci, o zamanlar haftalarca çalıştıktan sora 2 metre büyüklüğünde figüratif bir ahşap figür ortaya çıkardığını anlatmıştı. Bunu Joseph Beuys’a gösterdiğinde Beuys figüre bir bakmış ve eline bir keski alarak figür üzerinde ortada neredeyse sadece bir torso kalacak şekilde çalmışmış. Sonra da şöyle demiş: “Evet, şimdi üstünde çalışmaya devam edebilirsiniz.” Bu anekdotu çok ilginç buluyorum. Çünkü bir yandan Beuys bir Mesih gibi, bölücü enerjiyi ortaya çıkartan dolaylı bir yönlendirici gibi ortaya çıkıyor. Fakat bu örnekte öğrencilerine doğrudan geribildirim veren katı bir öğretmen durumunda.

Klaus Staeck: Bu hikayeyi bilmiyorum, ama Beuys’u anlatıyor. Kendisi aynı zamanda bir zanaatkârdı. Örneğin 7. documenta’daki sante çar tacını ele alın; bunu altın bir tavşan formuna sokmuştu. O zamanlar Schmela Galerisindeki ilk galeri sergisinde olduğu gibi bir tavşan kılığında ortaya çıktığı aksiyonlar da yapmıştı. Beuys çok geniş kapsamlı bir insandı. Çok tuhaf insanlarla girdiği tartışmalarda da bunu görüyoruz. Çoğu zaman ben de vardım. Birini de documenta’da yaşadık; tartışmanın daha başında gördük ki, faşist argümanlarla geliyorlar. Beuys bütün bunları sabırla dinledi ve hatta sonrasında da diğerleri ciddiyetlerinden hiç ödün vermezken Beuys yine çoğunlukla eğlenceli ve komik deyimlerle karşılık verdi. Bir de Max Bense ve Max Bill ile sanat ve antisanat hakkında tartıştığı o ünlü eğitim forumu [“Provokasyon, toplumun yaşama elementi” konulu, sene 1970] var. Bugün bile onu izlemek bir keyif.

Marcus Graf: Orada da inanılmaz soğukkanlıydı.

Klaus Staeck: Evet!

Marcus Graf: Bu tartışmayı ben bir kez dana izledim. Orada Beuys en başta, konuları burada halledemeyecek olurlarsa sabahlara kadar oturup tartışacaklarını söylüyor.

Klaus Staeck: Evet, bu da diğerlerini dehşete düşürmüştü.

Marcus Graf: Muhafazakar yapılı sanat tarihçileri de yaptığı her şeyin bir göz boyamaca, hile ve şarlatanlık olduğunu düpedüz suratına söylemişlerdi. Yaptığının bir sanat olmadığını düşünüyorlardı. Beuys hepsini sonuna dek sabırla dinledi ve yine Ren bölgesine özgü mizah ve ironiyi kendi argümanlarıyla harmanladı. Bu onun güçlü olduğu yanıydı.

Klaus Staeck: Evet, bu tartışmayı ben de birkaç kez izledim. O zaman o harika Max Bill de oradaydı. Bill baştan sona politik bir insandı. İsviçre parlamentosunun üst kanadında sosyal demokrat partiyi temsil ediyor gerçi. Bunlar apolitik insanlar değillerdi. Fakat deneyimli tartışmacılar olmalarına karşın Beuys’un tarzını, onun entelektüel sıçrayışını takip edemiyorlardı.

Beuys gerçi bütün kuralları yıkmazdı. Fakat konuşma tarzıyla insanları çabucak irite edebilirdi. Ve bu da onu hiçbir zaman can sıkıcı bir insan yapmadı. Tabii ki can sıkıntısı sanatta ve konuşmacılıkta en kötü şey. İnsanların uyuklamasına neden olur.

Marcus Graf: Yavaş yavaş sona geliyoruz, Bay Staeck. Beuys bir taraftan çok özgündü. Diğer taraftan da tabii ki çok da profesyoneldi. Bunun için yeleği, şapkası ve deyim yerindeyse tartışmalarının enstrümanları olarak çantasında getirdiği bilgelikleriyle o Beuys görüntüsüne bakmak yeterli. Kendi cazibesinin farkındaydı. Eserlerindeki eleştirel ve isyankar tarafın, eserlerinin ve hatta kendisinin insanlar üzerindeki etkilerinin bilincindeydi, değil mi, Bay Staeck?

Klaus Staeck: Elbette bilincindeydi. Örneğin, Chicago’da öğle yemeğinde Trustee’lerle bulunduğu ve şapkasını çıkardığı tek yer olan Amerika seyahatinden çok az sayıda fotoğraf var. Onu şapkasız gördüğünüzde şapkasız çok daha iyi görüldüğünü hemen tespit edebilirsiniz. Zamanında geçirdiği uçak kazasından dolayı kafatasında bir yamukluk vardı. Hikayeleri için partiyonları olan bir insandı. Örneğin Basel Sığınağı [Celtic Aktion, 1971] işini ele alalım; sonunda benim ayaklarımı da yıkamıştı. Bunların hepsi planlıydı, tesadüfe yer yoktu.

Olağanüstü de bir enerjisi vardı. Beuys bu aksiyondan önce sığınağın beton duvarlarına jelatin sıkışmış, sonra da yavaş yavaş yeniden kazıyordu. Aynı zamanda da bütün o süre zarfında pirinç bir kâseyi elinde taşıyarak kazıdığı jelatini içine atmıştı. Bu kâseyi ben 10 dakika tutamam elimde. Ama sonunda, elinde tahta çubuğuyla durduğunda neredeyse bütün gücü tükenmişçesine tamamen bittiği görülüyordu.

Ölümünden kısa bir süre önce Brüksel veya Antwerpen’de bir etkinlik mekâna gitmiştik. Dönüş yolculuğunda bir otoban üstgeçidinde güzel bir fotoğraf çektim. Bu resimde Beuys ellerini havaya kaldırıyordu. Üzerine güzel de bir özlü söz yazdık.

Neyse, geri dönerken, sabahın beşinde yola çıkmıştık, ona, neden bu kadar erkenden yola çıkmamız gerektiğini sordum. O da bana şöyle dedi: “Daha yapacaklarım var ve halletmem gereken daha çok ödevim var.” Ertesi gün kalp krizi geçirdi ve hastaneye yatmak zorunda kaldı.

Birinde Beuys şöyle demişti: “Sonunda her şey bozulmuş olmalı”. O zamanlar Eva Beuys’a sormuştum, acilдейken onu arayabilir miyim, diye. Daha dün beraberdik. O da bana numarasını verdi. Yatakta yatıyordu ve bana ilk söylediği şu oldu: “Artık 100 değil 500 yaşıma kadar yaşamak istiyorum.” Hayata böylesine olağanüstü bir inancını vardı, hayatın bir parçası olmaya inanıyordu. Yine bir kez daha o söylediğine gelirsek: “Sonunda her şey bozulmuş olmalı.” Bunu büyük ölçüde başardı.

Marcus Graf: Sonunda da bütün o yaşama ve çalışma enerjisine rağmen kendi kendisini bozdu. Öte yandan da elbette biliyoruz ki, sadece bozuk olan şeylerden yeni bir şey yapılabilir. Yeni bir şey ortaya çıkacak olduğunda bunu çoğu zaman eskinin üzerine inşa etmelisiniz.

Klaus Staeck: Bunu yorumlayabilecek kadar felsefi değilim. Bazen makul olan da bozuktur. Bir anda birçok şey bozuktur. Pandemi gerçekliğin bir saatidir. Şimdi insanları çok daha farklı tanıyoruz. Karşıma çıkan herkesi bir tartışıyorum. Yolunu değiştirecek mi veya o ünlü bir metre mesafeye uyacak mı, uymayacak mı? Çoğu zaman yanılıyorum. İnsanların kesinlikle bir tehlike bilinci olmadığını da biliyorum. Herhangi bir yerde bin kişinin bir araya geldiğini ve bunlardan yarısının maskesinin olmadığını ve bu kişilerin bir hastalığın bir hastalık demek olduğunu, hem de her şeyden önce çok tehlikeli, hatta hayati tehlike arz eden bir hastalık olduğunu anlamadıklarını, bunu kafalarına göre inkâr ettiklerini duyduğunuzda siz de elbette hayatta bambaşka şeyleri inkâr ediyorsunuz. Bu da birisini politik olarak yine korkutabilir. Ünlü korona inkârcıları var ve toplanıp toplanıp Berlin’e gidiyorlar. Bunlarla trende bir arada olmak istemiyorum. Bunlar sadece koronayı inkâr etmiyor, aynı zamanda gerçekliği de inkâr ediyorlar. Almanya’da buradan neyin ortaya çıkma tehlikesinin olduğu şeyi veya buradan neyin ortaya çıkabileceğini kendi tarihimizden biliyoruz.

Marcus Graf: Bu şekilde de sonunda bir kez daha kendilik olarak sanatın temel prensibine ve Beuys’un sanatına ve sizin sanatınıza geliyoruz: algı ve aydınlanmanın söz konusu olduğu yere. Son sorumu son sözlerinize bağlayabiliriz: Beuys 1921 senesinde doğdu ve 1986 senesinde öldü. Bizler de 2021 senesinde tam da çok tuhaf bir zamanda bulunuyoruz. Bugün bir insan olarak, bir sanatsever olarak veya belki de genç bir sanatçı olarak Beuys’tan ne öğrenebiliriz? onun eserleri günümüzde neden hâlâ önemli? Ne düşünüyorsunuz?

Klaus Staeck: Çok sayıdaki seçeneğimizden bir sonuç çıkartacak olursak, bu doğa kaygısı olur. Bu aynı zamanda bizi birleştirmiştir. Kassel’deki 7000 Meşe Aksiyonu’ndan hiç bahsetmedik; bu aksiyonda Beuys 7000 kadar ağaç dikti ve her birinin yanına da bir sütun yerleştirdi. Başlangıçta sütunlardan oluşan büyük bir Environment iken gitgide küçüldü, çünkü 7000 ağaç dikilinceye kadar bu sütunların da ağaçların yanlarına yerleştirilmesi gerekiyordu. Ben o zamanlar bunun için

kurmuş olduğumuz derneğin başkanıyım. O zamanlar kocaman bir borç yığınının altında eziliyorduk, çünkü Beuys insanların bir ağaç sertifikası için 500 mark vereceklerini düşünüyordu. Ama insanların çoğu bunu düşünmedi bile, hatta kendi koleksiyoncuları bile.

Ama belirleyici olan şu oldu: İnsanları, doğanın bir parçası olduklarını ve yeryüzünde sadece bir misafir olmadıklarını, her şeyden önce özellikle de bizden sonraki nesiller için sorumlu olduğumuzu ve böyle devam edersek onlara pek bir şey kalmayacağını anlayabilecekleri şekilde nasıl duyarlı hale getirebiliriz sorusu. Enerji tasarrufu yapan birisi tanıyıp tanımadığınızı bilmiyorum. Ben hiç kimse tanımiyorum ve o zamanlar Berlin Sanat Akademisi’nin 9 yıldır başkanı olduğum sırada her akşam etkinlikler sona erip de el ayak çekildikten sonra bütün binayı dolaştım ve bürolardaki ve büyük salondaki ışıkları kapattım. Ve hep toplantılarda ve etkinliklerde yaklaşık 500 çalışana etkinlik bütçesini de yiyen enerjiyi ne kadar sarf ettiklerini anlatmaya çalıştım. Çok az başarılı oldum!

Bu nedenle bana geleceği soramazsınız. Sanırım, böyle devam edersek sonumuz iyi olmayacak. Şu an itibarıyla da böyle devam edecekmiş gibi sürüyor. Sadece “normal” dediğimiz şeyi bekliyoruz. Fakat “normal” olan tam da yıkıcı olan. Eğer direksiyon kırmazsak ve başka türlü davranmazsak her şey kötüye gidecek. İnsanlara karşı hiçbir şey yokmuş gibi de yapamazsınız. Çoğu “Almanya İçin Alternatif Partisi”ne (AfD) yakın olan bu sağcı korona inkârcılarının önümüzdeki federal parlamento seçimlerinde belli sayıda seçmeni arkalarında toplayarak hükümeti her halükarda zora sokacak olmalarından artık somut olarak korkmaya başladım. Bu nedenle rehavet vakti değil! Mücadele devam ediyor! “Hiçbir şey hallolmadı!” Bu dostane röportajı bu güzel cümleyle bitirmeyelim mi?

Marcus Graf: Ben de öyle düşünüyorum. bu mükemmel bir cümle, Bay Staeck! Size gerçekten yürekten teşekkür ederim.

Bugün öncelikle zaman ayırdığınız için ve hem Beuys’un eserlerine hem de onun zamanlarına yönelik gerçekten de muazzam bakış açılarınız için teşekkür ederim. Her şeyden öncede Edition hakkındaki röportajın önemli olduğunu düşünüyorum, çünkü burada iki sanatçı eserin demokratikleşme kavramını çok erken bir dönemde gerçekten de somutlaştırmış bulunuyorlar. Ben küçük bir koleksiyoncuym ve elbette Beuys’un büyük eserlerine yetecek param yok. Elimde çok sayıda değerli çalışma var ve koleksiyonumdaki kartpostal Edition’u benim için tıpkı başka sanatçıların büyük yağlıboya tabloları veya heykelleri kadar değerli. Bir sanat eseri bağlamında ekonomik değer kavramı elbette bambaşka bir şey.

Son olarak bu sanatçı kavramını harika bir şekilde aktivist olarak tarif ettiniz. Joseph Beuys’un insanlara ve yaşama inandığını söylediniz. Hem Beuys’tan hem sizden aktif bir sanatçı olmayı öğrenebileceğimizi düşünüyorum: Aktivist olarak sanatçı, toplumun sanatın yardımıyla daha insancıl, daha iyi ve daha demokratik yapılandırılabilirliğine inanan bir sanatçı. Toplumda ve günümüzün ekolojik, ekonomik ve politik krizlerinde tam da bu aktivizme ihtiyacımız var. Joseph Beuys

bir röportajında, o zamanlar Rudy Dutschke'nin ilan etmiş olduğu somut ütopya kavramını kullanmıştı. Beuys buradan somut bir slogan çıkardı. Somut ütopya kavramı hayalperest, kaçık bir varsayım değil, bilakis daha ziyade ulaşılabilir bir hedef ve gerçekleştirilebilir bir ütopyadır. Ve ben de bu somut ütopyaya yalnızca Joseph Beuys gibi veya Klaus Staeck gibi sanatçılarla ulaşabileceğimizi düşünüyorum ve bu nedenle de ikinizin de genç sanatçılar için günümüzde hâlâ değerli ideal örnekler olduğunuza inanıyorum. Umarım ve inanıyorum ki, birçok genç sanatçı sizden sayısız küçük meşale devralacak ve sürdürecektir.

Bundan ötürü, sevgili Klaus Staeck, bu röportaj ve ilham verici sözleriniz için ve Beuys, Staeck ve sanat eserinin demokratikleşme kavramına yönelik değerli bakış açılarınız için size teşekkür ederim. Teşekkürler.

Klaus Staeck: Ben teşekkür ederim.



Joseph Beuys, "Honigpumpe" (Honey pump / Bal Pompasi), documenta 6, Kassel 1977

@Georg Berg / Alamy Stock Photo

MARCUS GRAF

JOCHEN PROEHL

Marcus Graf: Merhaba ve hoş geldiniz. Bugün 100 Yıl Beuys'un konuşma dizisinin son konuşmasını yapacağız. Sanatçı ve sanat hocası Jochen Proehl ile beraberim. İlginç bir konuşma olacak çünkü biz iki Alman olarak Türkçe olarak bir Alman sanatçı hakkında İstanbul'da konuşacağız. Hadi bakalım bu nasıl olacak. Jochen, sen hem sanatçı hem sanat hocası olarak Beuys ile resim okurken tanışmıştın diye hatırlıyorum. Dolayısıyla birazcık onu anlatabilir misin? Sen Beuys ile nasıl tanıştın o dönemde ilk olarak, ilk teması nasıl kurdun?

Jochen Proehl: Evet, Joseph Beuys zaten bilinen bir sanatçıydı ve sadece sanat ortamında değil, sanatla ilgilenen insanlar arasında değil, Beuys haberlere, dergilere çıktı. En azından ilginç bir adam olarak. O yüzden biliyordum ama tam anlamamıştım ne yaptığını. Sonra Berlin Hochschule Der'de sanat okurken sınıf olarak Documenta'ya gittik. Ben daha önce bir kere tek başıma da gitmiştim. Orada hep Beuys vardı ve her zaman çok merkezi projelerleydi. Yani Beuys'suz bir Documenta düşünülemezdi o zamanlar. Orada benim ilgimi çeken iki şey şuydu; Walter de Maria'nın Vertical Earth Kilometer adlı eseri vardı. Metal bir çubuk 1 kilometre toprağın, karanın dibine sokulmuştu. Aslında 1 kilometre bir orandır. İki nokta arasında normalde düşünülemez bir oran, algılayamadığımız bir şey. Aynı şekilde Beuys'un "Bal Pompası" mesela, bu pompalama sürecini aslında bir niyetten bir A'dan B'ye pompalıyorum, bir seviyeden başka bir seviyeye pompalıyorum, bunu da ayırmıştı. Bu pompalama sürecini tek olarak gösterdi. Bu beni aslında çok etkiledi hem Walter de Maria hem Joseph Beuys.

Marcus Graf: Sen o dönemde tabii ki resim okuyan birisi olarak belli bir disiplin içinde eğitim alan birisiydin. Beuys'un zaman ve mekâna has ve disiplinler ötesi olan sanat yaklaşımını herhalde şaşırtıcı bulmuşsundur genç bir sanat öğrencisi olarak.

Jochen Proehl: Şaşırtıcı buldum ama sonuçta biz güzel sanatlarda da sadece resim, desen, heykel yapmıyorduk, yani orada da bizim atölyemizde de performans yapanlar, enstalasyon yapanlar vardı. Biz böyle kapalı bir odada gibi dışarıdaki dünyayla ilişkisi olmayan bir hücre gibi değildik. O yüzden o kadar şaşırtıcı değildi. Beuys'un aslında genişletmiş olduğu sanat kavramı ve uygulaması, aslında normal olmaya başlamıştı.

Marcus Graf: Hatta geçen gün "Never Look Away" adlı filmde de bu anlatılıyor. Gerhard Richter Doğu Almanya'dan batıya geçmek isterken doğudaki arkadaşlara batıya gideceğini anlatırken onlar Düsseldorf'ta artık kimsenin resim yapmadığını söylüyorlar. Ona rağmen Richter Düsseldorf Sanat Akademisi'ne gidiyor. Yani demek ki bu genişletilmiş olan sanat anlayışı (Erweiterter Kunstbegriff) çoktan 1960'larda Almanya'daki sanat akademilerinde mevcut. Ona rağmen tabii ki Beuys'un anlayışı biraz fazla geldi Duesseldorf Akademisine bile. Bunu daha önceki seminerde konuştuk. Şimdi, Beuys'un sanat kavramı, ve sanat anlayışı çok kısa bir şekilde özetleyebilir misin? Zira daha önce bir konuşmada seni dinledim ve onu çok net birkaç bölümü ayırdın. Ondan sonra bugünkü anlamı ve önemini konuşalım.

Jochen Proehl: Sonuçta Beuys'un sanat tanımında genişletilmesi Beuys ile



başlamamıştı tabii ki de ama Beuys ilk olarak bunu bir teori olarak yaptı ve uyguladı. Ve orada 4 tane anahtar kelimesi var. Birisi genişletilmiş sanat tanımı. Bu bir başlık olarak görülebilir. İkincisi plastik sanat teorisi. Orada bir teori var. Üçüncü, sosyal heykel. Ve dördüncü, onu da eklemek istiyorum, özgeçmiş, eser geçmişi. Bu plastik sanat teorisi aslında çok kısaca, biraz önce anlattığım gibi, Beuys kendisi aslında heykeltıraş ve bir malzemeyi biçimlendirme sürecini heykel bağlamından ayırmış oldu. Ve bunu mesela yağla, margarin ile dönüştürme sürecini aslında teorisinin ve sanatının çalışmasının merkezi yaptı. Ve bu şekilde aslında tam genişletilmiş sanat kavramının içindeyiz. Beuys bu konuda bizim bu sanat kavramımız duvarda asılan bir sanat kavramı değil diyor. Yani bu dönüştürme sürecini, sanatsal süreçlerini her malzemeye ya da her alanda uygulayabiliriz. Topluma bile uygulayabiliriz. Biz beraber toplumu biçimlendirebiliriz. Eğer bizim potansiyellerimiz, yaratıcı potansiyelimiz, enerjiyle bu toplumu daha iyi bir duruma yönelik değiştirecekse, o zaman bu toplum bile bir heykeldir, sosyal heykeli. Ve bu heykelde çalışan herkes bu sürece katılan herkes bir sanatçıdır. O zaman herkes sanatçıdır. Ve sadece o zamandır.

Marcus Graf: Joseph Beuys bir tarafta akademik hayatında, ilk olarak aslında klasik bir anıtsal heykel atölyesinde öğrenci olarak eğitim alıyor. Sonra aynı sınıfın profesörü olur. Fakat heykel sanatı hem formel olarak hem de içerik ve kavramsal olarak bambaşka bir boyuta taşıyor. Beuys'un aksiyonları ve sanat yapıtları klasik bir heykel tanımı ya da bir sanat tanımı ile tanımlanmaz, ve anlaşılmaz. Hakikaten

bu genişletilmiş olan sanat kavramı ile sanatın kendisine dar gelen kalıplardan bir nevi de özgürleştiriyor ve sonunda toplum ile birleştiriyor. Bir kavramdan daha bahsettin. O belki en az bilinen kavram: Özgeçmiş eseri. Beuys'un biyografisi bir efsane mi, bir öykü mü, gerçek tarih mi? Hepsi iç içe geçiyor. Fakat sonuç olarak kendi özgeçmişi bile ve bu bağlamda hayatın öyküsü bile bir sanat eseri olarak tanımlıyor. Bundan biraz bahsedelim mi?

Jochen Proehl: İşte dediğim gibi sanat kavramını sadece heykeltıraş olarak bronz, kil vs. olarak değil, malzeme olarak genişletiyor. Onun eserlerine bakarsak her obje, her nesne bir eser parçası olabilir. Ve kendi şahsına da genişletiyor. Hayatı konusunda, özgeçmiş, eser geçmişi diyor. Bu şekilde kendi kendine bütün öyküsüne dahil ediyor ve o yüzden bu Tatarlar efsanesi, mesela bir yalan değil. O aslında bu sanatsal konseptinin içinde bir uydurma, yaratmış bir eser, bir konstrukt. Bu çok önemli. Beuys ilk defa ve belki ondan sonra bunu bu kadar yapan kimse olmadı, kendi kendini sanatın çalışmalarının öyküsünün bir parçası, çok önemli bir parçası yapıyor. Zaten konuşması da sanat ise sosyal heykel ise kendisi olmadan çalışmasının bu parçası kayıp olur. Yani kayıt olabilir ama kayıp olur canlı bir eser olarak.

Marcus Graf: Evet, dolayısıyla bütün yapıtlara baktığımızda, estetik yaklaşımlar değişiyor, malzeme değişiyor, ve çalışma alanları da değişiyor. Performans sanatı, aksiyonlar, ve heykel alanlarında eserler üretiyor. Tek bir şey değişmiyor, Beuys'un kendisi. Yani Beuys hem somut olarak hem de bir nevi ikon olarak hep ortada

kalıyor. Bu yüzden eserlerinde persona kelimesini kullanabiliriz. Beuys bir insan tabii ki ve işte Alman televizyonu 70'lerde çok fazla röportajlar, ve belgeseller yapıyordu. Beuys herkese kapılarını açıyordu. Hatta ailesi ile yemek pişirirken görüyorsun onu. Beuys sürekli konuşuyor. Dolayısıyla bu alter ego ya da bu persona çok güçlü. Hatta kıyafetlere bile baktığında örneğin şapka ve yelek bir imge yaratıyor. Bu yüzden biyografisini bilmeden Beuys'u ve eserlerini anlamak mümkün değildir. Belki sen de hatırlıyorsun, 1960'ların sonunda Michel Foucault (What is an Author, 1969) ve Roland Barthes (The Death of the Author, 1967) yazarın ve biyografinin önemi hakkında makaleler yazmıştı. İkisi aslında ortak olarak kısaca şunu sunuyorlar; kimin konuştuğu önemli, kimin yazdığı önemli değil, metnin kendisi önemli. Fakat Beuys'un eserleri bu bağlamda anlaşılabilir ve anlamsız kalır. Beuys'un çalışmalarında ilk olarak kendi yaralarını ve kendi meselelerini hallediyor ve onunla ilgileniyor. 1950'lerde bunu görüyoruz. Fakat 1960'lardan itibaren sanki hepimizin yaraları, hepimizin iyiliği için, enerjik bir transfer kaynak olarak eserlerinde bireysellikten toplumsallığa geçiyor. Zaten çalışmalarında hikâye ve tarih, ya da kişisel ve toplumsal meselleri arasındaki farkı yok ediyor.

Jochen Proehl: Bir yandan görünmüyor. Diğer taraftan kendi sanatını o kadar kişiselleştirmek, aslında bir karşıtlık.

Bir de enteresan olarak şimdiki durumu bilmiyorum ama bir zamanlar da şöyle bir yaklaşım vardı. Bilimsel makalelerde Beuys'un bir alıntısı kullanıldığında, yine de telif hakkını sormak zorunda kalırdın. Normalde serbest, işte dipnotta her şeyi tertemiz gösteriyorsan alıntı kullanırsın. Ama yine de bu şekildeydi çünkü her dediği bir sanat eseri olarak gözükmüyordu. Bu tabii ki de hukuken olmuyor ama öyle bir talep vardı Beuys Estate tarafından. Aslında o da bir karşıtlık ama diğer taraftan da Beuys'un kendisinin, en önemli parçası olduğunu gösteren bir durumdur.

Marcus Graf: Hamburger Bahnhof Müzesi'ndeki Beuys bölümüne gittiğinde biliyorsun ki orada her yapıt milyonlarca Euro eder. Tabii ki Beuys saat piyasasında henüz Pollock ya da Warhol kadar pahalı değil. Ama sonuç olarak eserleri artık çok pahalı ve herkesin ulaşabileceği bir şey değil. Bu tabii ki toplumsal heykel ve demokratikleştirilmiş olan bir sanat anlayışına karşı olan bir şey. Fakat bir konuşmamızda Klaus Staeck ile görüşmüştüm, kartpostal serileri ve multiple'ları hakkında konuştuk. Orada Beuys ve Staeck, ikisi hakikaten bu Affordable Art eserleri olarak herkese ulaşabilmelerini mümkün kılabilir en basit taşıyıcıyı seçiyorlar: kartpostallar. Ya da Documenta'da 100 gün boyunca konuşuyor. Herkese ulaşabilir ve herkese ile konuşuyor.

Jochen Proehl: Bir Documenta, hangisi olduğunu hatırlamıyorum, sadece konuşuyor. Artık orada eser gözükmüyor, sadece orada 100 gün boyunca sabahdan akşama kadar konuşuyor.

Marcus Graf: "Initiative For Direct Democracy" adlı eser, Documenta 5, 1972'de.

Jochen Proehl: O zaman ben de oradaydım. Bir kapıyı bir açtım baktım içeriye. 3 dakika falan izledim, sonra kapattım. Çünkü daha görülecek çok şeyler vardı ki bugün



keşke biraz daha uzun dinleseydim diyorum.

Marcus Graf: Şimdi geçmişti bırakalım. Başlıyoruz "Beuys ve Günümüz". Üç bölüme, biraz kategorize edelim. Beuys 1986'da vefat ediyor ve artık sanat tarihinde bazı kapı açan ve büyük bir önem, hatta tarih yazan bir sanatçıdır. Savaş sonrası dönemin en önemli sanatçılarından birisi oldu. Fakat onu geçmiş ve ölmüş olarak değil, günümüzde ne anlamı olduğunu konuşalım. Sen bir sanatçı ve aynı zamanda bir sanat hocası olarak çağdaş sanatçılar ve genç sanatçılar Beuys'tan bugün neler öğrenebilirler? Ya da Beuys'un çalışmaları, yaklaşımları, günümüzdeki sanat için ne anlam ve önem taşıyabilir?

Jochen Proehl: Beuys'un sosyal heykeli sadece bir sanatsal proje değildi, gerçekten sosyal bir projeydi. Biz 1960'lı ve 70'li yılları düşünürsek, o zaman sosyal ütopyalar, sosyalist gruplar, ütöplast, yani ütopyanın peşinde olanlar çok vardı. Yani aslında O, o zamanın Zeitgeistin içinde sanatsal bir versiyonuydu. Şu an bizim öyle bir ortamımız, öyle bir Zeitgeistimiz yok ve o açıdan biraz tarihsel bir pozisyon olarak düşünülebilir. Ama diğer taraftan yine de siyasi sanat yapan, siyasi müdahaleler, sosyal müdahaleler yapanlar var; mesela Siyasi Güzellik Merkezi (Zentrum für Politische Schönheit) Almanya'da bir kolektif. Müthiş projeler yapıyorlar. Yani sanat kavramını ve uygulamasını o şekilde genişletmek, kesinlikle Beuys'un mirasının



ya da etkisinin bir parçasıdır. Bir de ayrıca bu disiplinler arasındaki sınırları kaldırmak, sadece sanat alanında değil, sanat ile diğer toplumdaki alanlar, sanat ve bilim, sanat ve arkeoloji vs. yani bu sınırları kaldıranlardan en azından birisi Beuys'du. Bugünkü sanatçılar, böyle bir ortam içinde çalışıyorlar. Beuys'u bilmiyorlarsa bile onun yarattığı ortam ve düzen mevcut. Nasıl mesela Macellan'ın dünya küresel dünya turunu bilmeyen, yine de küresel bir dünyanın içinde yaşar. Yani bilinç olarak bu sanat ortamı, sanat dünyası inanılmaz değişti.

Marcus Graf: Beuys'u 1960'tan itibaren aslında erken postmodern bir sanatçı olarak değerlendiriyorum. Zira birçok röportajda ya da eselerde hem toplum hem politika hem kapitalizm hem de sanat ortamının çoğu temel kavramlarının eski kaldığının altını çiziyor. Eski kavramların çoğunu çöpe atmamız gerektiğine inanıyor. Yeni kavramlara ihtiyacımız var. Postmodernizmin temel söylem ve eleştirisi ile bu noktada buluşuyor. Bildiğimiz eski olan tarihsel alıntılar, büyük söylemler, genel tarih anlatımı, demokrasi anlayışı, politika vs. hepsi eski kuşaklar tarafından yapıldığından dolayı, artık onları yeniden değerlendirmemiz gerekiyor ve gerekirse alternatifleri yaratmamız gerek. Modernizm tarihinin hangi projeleri işe yarar, hangilerini genişletelim, devam ettirelim, hangilerinden uzakta kalalım diye bir tartışma yapmamız gerektiğimize inanıyor. Zira modernizm projesi içerisinde Stalin ve Hitler de bulunuyor, Nagazaki ve Hiroşima ve Auschwitz de bulunuyor. Dolayısıyla aslında özellikle İkinci Dünya Savaşı'nı yaşayan birisi olarak, yaralanmış

bir kişi olarak, acı çekmiş bir kişi olarak, gelecek kuşaklar için hakikaten Rudi Dutschke'nin kurduğu Somut Ütopya (Konkrete Utopie) kavramına inanan bir kişi. Zaten çok ümitli bir insan. Herkesle konuşan ve pes etmeyen bir kişi olarak biliyoruz Beuys'u. Almanya'daki Yeşil Parti'nin kuruluşunda bu yüzden bulunuyor. Geleceğe ümitli bakan bir kişidir. O erken postmodern bir sanatçı. Fakat bence postmodern süreci biz henüz tamamladık, çünkü hâlâ yeni bir dünya kurmaya çalışıyoruz ve hâlâ eski sorunlar ile uğraşıyoruz. Daha hümanist bir dünya kurmaya çalışıyoruz.

Beuys'un interdisipliner yaklaşım ve holistik sanat ve hayat anlayışı bu bağlamda da önemli. Entropi, kaos, holistisizm günümüzdeki eklektik, çoğulcu, heterojen çağda hayat, toplum ve sanat ortamını tanımlamak için çok önemli kavramlar. Beuys'un sanat anlayışında kaos ve entropi kavramları olumlu olan güçler, değil mi? Bu bağlamda çağdaş sanat için önemli temelleri atan bir sanatçı, değil mi?

Jochen Proehl: Kesinlikle. Bence Robert Rauschenberg de bu bağlamda çok önemli birisi. Çünkü Rauschenberg gündelik malzemelerle çalışıyor. Yani bu Beuys'un kullandığı malzemeler, malzemelerin kullanılmasını genişletmesi de Beuys ile başlamıyor. Rauschenberg bu konuda çok önemli birisi. Hem de bu pop artın yaşam ve sanat arasındaki boşluğu doldurmak, birleştirme amacı da var, onlar da var. Sonra Beuys bunu da devam ettiriyor. Yani Beuys bunu tek başına ortaya koymuyor. Daha önce bahsettiğimiz gibi, Dada, Malevich, kesinlikle Duchamp ve o bağlamda çok önemli Rauschenberg ama Beuys bunları gerçekten sadece sanat alanında değil, bütün toplumda ve bütün alanlarda uygulayabilen, uygulanabilen bir teori olarak ifade ediyor. Bence disiplinler arası iletişim açısından ve aslında disiplinleri birbirinden ayırmayı da oldukça önemli. Beuys'un o zamandan beri büyük bir etkisi var. O gerçekten düşünülebilir.

Marcus Graf: Beuys gibi figürlerin günümüzdeki sanat anlayışı için çok önemli. Zira çağdaş sanatın interdisipliner olması, günümüz sanatçılarının farklı medyalar kullanabilmesi için önemli referans noktaları. Bugün resim yaparsın. Yarın videoyu kullanırsın. Öbür gün ikisini beraber kullanacaksın. Bugün kimse ona karşı çıkamaz. Eskiden tutarlı bir külliyattan bahsederken, günümüzde sanatçı daha çok proje bazlı çalışıyor. Fikire göre mecrayı seçiliyor. Sanatsal proje bittikten sonra başka bir mecra ve bir estetik kullanabilirsin. Bu çoğulculuk artık çağdaş sanatın temel inançlarından birisi. Fakat Beuys'un zamanında, 1960'larda, öyle bir inanç henüz yoktu tabii ki. Zira o dönemde hâlâ üslup ve ekol inancı vardı. Hatta modern avangartların bu konuda da çok farkı yok. O dönemde hâlâ manifesto yazıyorlar ve genellikle bir kalıp içinde kalıyorlar.

Jochen Proehl: Aynen, evet.

Marcus Graf: Bu bağlamda aslında Beuys'a bakarken o dönemde nasıl bir zorluk yaşadığını ve ona rağmen bu muhafazakâr sanat anlayışına karşı nasıl savaştığını bakmamız gerekiyor. Bunu takdir etmemiz gerekiyor. Ben bir sanat tarihçisi olarak hep şunu diyorum, önemli sanatçıları genellikle gelecek kuşaklarının devam etmesi için belli kapıları açıyorlar. Sanat tarihi bir bayrak yarışması gibi. İnterdisipliner

bayrağını Beuys tutuyor. Tabii ki başka kişiler de tutuyor. Duchamp tutuyor ya da Rauschenberg tutuyor. Günümüzdeki çağdaşlık döneminde, mekanik bir dünya görüşü artık işe yaramadığını çok net bir şekilde hissediyoruz. Sadece bilim ve teknolojiye inanmak bizi bir yere götürmüyor. Vahşi kapitalizm ve ekolojik felaketler bunu kanıtlıyor. Dolayısıyla çoktan daha holistik, daha hümanist, daha eşit bir demokratik bir dünya görüşüne sahip olmamız gerektiğini anlıyoruz. Bunu Beuys'ta da görebiliriz. Ve son olarak bence Beuys'un sentetik bir çalışması, yani farklı farklı havuzlardan istediğini alıp kendi yolunu çizmek genç sanatçılar için çok önemli bir model olduğunu düşünüyorum. Zira mistisizm ile ilgileniyor. Oradan istediğini alıyor. Rudolf Steiner'den bir şey alıyor. Kant'tan bir şey alıyor, sonra pop art'tan bir şey alıyor. Bana göre minimalizmden de etkileniyor. Bu kobalt taşlara baktığında, minimal formları görebilirim. Çekici bir eklektisizmi görebiliriz.

Jochen, sen Beuys'un interdisipliner yaklaşımını vurguladın. Sanatçı olarak bugün istediğini yapabilirsin. Fakat, hoca olarak bambaşka bir durumunuz var sanki. O zaman, biz Beuys'un öğretmenliğinden ne öğrenebiliriz? Beuys'un interdisipliner yaklaşımını bizim eğitim kurumlarımızda uygulayabilir miyiz?

Jochen Proehl: Uygulayabiliriz. Bence bu çok önemli bir şey. Çünkü aslında öğrencilerinin yaratıcılığını çıkartmak için bence çok önemli. Yani birçok öğrenciye önce bir ödev veriyorsun, bir iş, bir proje veriyorsun. Hocam nasıl yapacağım ya da bu böyle doğru mu? diye soruyorlar. Bir şeyin doğru ya da yanlış olmadığını, orada açık bir alan olduğunu, kendi içgüdü, ilhamına göre hareket edebildiğini ve sonuçta sonuç ne kadar farklı ise ne kadar beklenmemiş ise ikna edici ise yaptıklarının doğru bir şey olduğunu fark etmek gerekiyor. Yani sonuçta her sanatçı eserleriyle dünyaya bir tez koyuyor, kabul et ya da kabul etme. Ama orada bir doğru ya da yanlış yok. Ve bunu göstermek, özellikle Beuys üzerinde çok önemli ve çok yardımcı oldu. Zaten her sanatçı için bu geçerlidir. Artık işte bu empresyonist peyzajı iyi mi yaptın, doğru mu yaptın, çok kötü mü yaptın, öyle bir şey yok. Yani bir yola çık, bir de bu da var, bir yola çık, ben bunu hep şeye de benzetiyorum, Christopher Colombus aslında batıya doğru Hindistan'a gitmek istedi, olmadı. Aslında işte olmadı mı? Evet, proje olmadı, mahvoldu... Ama bambaşka bir şey keşfetti, buldu. Böyle bir zihniyetle hareket etmek önemli olan, yani bu neyi keşfedeceğini, nasıl bir şey olacağına doğru açık olmak çok önemli. Bu beklenmeyen sonuçlarını kabul edebilmek genç bir sanatçı için zor bir şey. Bir şey yaptım, hiçbir şeye benzemiyor, olmuş mu olmamış mı, sorabilir. Ama kendi kendisi böyle sonuçlara açık olmak için bu Beuys'un inanılmaz geniş sanat kavramı ve malzeme kullanımı ve kendi yaklaşımı çok çok önemli ve değerli bir örnek olur.

Marcus Graf: Biz ikimiz farklı üniversitelerde ve farklı güzel sanatlar fakültelerinde hocayız. Beuys'un en büyük eseri öğretmenliğini kendisi dedi. Öğretmenliği kutsayan ve onun öneminin altını çizen bir sanatçıdır. Biz ondan ne öğrenebiliriz?

Jochen Proehl: Bence aslında dediğim gibi, bizim de öğrencilerin sonuçlarına karşı açık olmamız gerekiyor. Yani hemen böyle işte öyle bir şey hayal ettim bu ödevi,

bu projeyi verdiğimde, öyle bir şey çıkmıyorsa olmadı dememek. Bizim de açık olmamız çok önemli. Diğer taraftan, tam tersini düşünüyorum, aslında Beuys'tan da yani Beuys'a bakmamak lazım. Sonuçta hocalık bizim kişiselliğimize bağlı bir şey ve orada otantik de olmamız lazım. Belki o bir örnek olabilir.

Marcus Graf: Ben şimdi hoca olarak şunu da düşünüyorum: Beuys'un "Out of the Box Thinking" en iyi örneklerden birisi hem sanat hem de sanat eğitimi için. Düsseldorf Sanat Akademisi'nde hoca olduğunda akademik ve bürokratik kuralları altüst ediyor. Yetenek sınavına inanmadığı için yok ediyor. Beuys kendi sanatsal vizyonunu aktarabilmek için en iyi ortamı yaratmak istedi. O dönemde oldukça avangart olarak Almanya içindeki en avangart kurum bile ona dar geldi. Fakat pes etmedi. Kendi sistemini kurmaya çalıştı. Profesörlüğünü kaybetti. Sonra dava açtı. On sene sonra kazandı. O sırada bağımsız bir üniversite kurdu. Kendi sistemini kurmak istedi. Bu tabii ki Türkiye için daha zor. Mesela sen ve ben Almanya'da okuduk. Bizim eğitim sistemimiz Türkiye'den çok farklı. Çünkü benim zamanımda Bachelor sistemi yoktu. Amerika'dan aldığımız kredi sistemi de yoktu. Biz genellikle notları zaten almazdık. Seminerlerde sadece geçtik diye bir belge aldık (Pass Document / Transcript). Diploma sınavına girerdik ve orada net bir not alırdık. Çok daha özgür ve özgün bir eğitim sistemine sahiptik 1990'larda. Artık Almanya'daki üniversite eğitim sistemi biraz değişti. Fakat hâlâ Türkiye'deki sistemden farklı.

Bence Beuys'tan hocalar şunu öğrenebilir: Belli kalıplar içindesin ama derslik içindeyken sen aslında mikro sistemini kurabilirsin ve bence senin de önemsendiğin diyalog bu konuda çok önemli.

Jochen Proehl: Bir de bir şey daha var bu bağlamda. Beuys, Düsseldorf Sanat Akademisi'nde yetenek sınavından geçmeyenleri de kabul etti, hepsini kabul etti, sonra 400 civarında öğrencisi oldu. Yani herkesin potansiyelini gördü. Sonuçta bizim üniversitemizde de bir sınavdan, bir puan sisteminden geçmiş olan öğrencilerimiz var. Ve sonra sınıfın içinde senin, benim, bizim bir ders verme sistemimiz var. Buna uyamayan öğrenciler de var. Herhangi bir sebepten, belki çok yorgun, belki kafa düzeni farklı ve bu konuda sabırlı olmamız, yani her öğrenci, benim sistemime uymayan öğrencinin de yine de yeteneklerini bulmaya çalışmak. Onun imkanını da açmak bence çok önemli bir şey. Sen bir sisteme uymuyorsan yüzde yüz, yine de bunu sana göre açmak, uygun kılmak çok önemli bir nokta.

Marcus Graf: Biz sanat eğitimine hoca perspektifinden bakıyoruz. Fakat bu kitabı büyük ihtimalle daha fazla öğrenciler okuyor. Onlar için aynısı geçerli. Biz hocalığımızı eleştirirken öğrenciler de kendi pozisyonunu düşünsün. Bence genel olarak hoca öğrenci ilişkisinin yeniden değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Hoca ve öğrenciler aktif ve eleştirel olmalı. Beuys'tan antihiyerarşik ilişkilerin nasıl kurulabildiğini öğrenebiliriz. Aynı zamanda topluma karşı ümitli ve diyaloga sürekli açıktı. Bence biz bunu da hoca olarak öğrenebiliriz.

Jochen Proehl: Evet, kastettiğim bu. Yani açık olmak, sabırlı olmak.

Marcus Graf: Beuys kendi çalışmalarında sürekli krizler ile ilgileniyor hem konuşmalarında hem çalışmalarında. Ekolojik kriz erkenden ortaya çıkartıyor. Politik, tarih, kapitalizm gibi alanlarda birçok kriz üzerinde duran bir sanatçı. Topluma ulaşmak ve insanlarla direkt temas kurmak isteyen bir sanatçı. Dolayısıyla biz 2021 Beuys'tan ve çalışmasından ne öğrenebiliriz? Günümüzün anlamı ve önemi nedir sence?

Jochen Proehl: Aslında o bağlamda anlamı değişmedi. Sonuçta, tamam o dediğin gibi bir şekilde öndeydi, avangardist idi, yani kelimesi kelimesine sonradan gelenlere kapı açan ama yine de burada da açık olmak lazım ve bu çok önemli bir nokta. Beuys, bu interdisipliner ya da disiplinler arasındaki sınırı kaldırdığı zaman, aslında her şeyin her şeye bağlı olduğunu, bu çok ekolojik bir düşünce, bir fikir, her şeyin her şeye bağlı olduğunu tespit ediyor. Ve bu sadece sanat için değil, sadece ekoloji, doğa için değil, bunu öğrenmiş olduk zaten, bunu görüyoruz yani. Bir yerde fabrikalar var, bir yerde yok ama yine de deniz seviyesi küresel ısınmasından dolayı çıkıyor mesela. Bence bunu çok önemli bir derecede öğrenmiş olduk. Yani gerçekten olayları tek olay olarak algılamamak fakat onlar arasındaki etki tepki bağlantısını da incelemek ve görmek çok önemli oldu. Bu konuda bence Beuys çok önemli birisiydi ve bu düşüncüyü, bu yaklaşımını gerçekten topluma taşımış olan birisi oldu.

Marcus Graf: Çok teşekkürler. 1970'lerdeki ekolojik, ekonomik, toplumsal ve siyasi sorunlar hem Almanya'da hem de dünyada bitmedi. Onlar sadece değişti ve biz günümüzdeki krizleri başka bir şekilde yaşamaya devam ediyoruz. Bu krizleri nasıl çözebiliriz? Beuys'un geliştirdiği idrak teorisine bakarak, aslında holistik, süreç odaklı ve hümanist bir şekilde diyaloga açık olmakla beraber, sanat ve toplumu birleştirerek sanat ve kültür ile bu toplum daha iyi, daha modern, daha hümanist bir hale getirebiliriz. Beuys hayatı boyunca bunun için savaştı, uğraştı ve buna inanan bir sanatçıdır. Sıkça sanatın anlam ve rolünü sorguluyoruz. Hayat sanat ilişkisinin ne durumda olduğunu soruyoruz. Sanat sanat için mi? Yoksa sanat toplum için mi? Joseph Beuys bu bağlamda çok net bir şekilde sanatın toplumun vazgeçilmez bir parçasının olduğunu altını çiziyor. Sanat ve hayat arasında bir fark görmedi. Yani hayat içinde sanat, sanat için hayat üzerine çalışan bir sanatçıdan bahsediyoruz. Bu yüzden bence de 2021'de hâlâ Beuys önemli bir sanatçı. Bence ondan hâlâ çok şey öğrenebiliriz ve hepsini henüz öğrenemedik.

Jochen Proehl: Ama bu genel olarak sanat için çok önemli. Bu bağlamda Beuys için de çok önemli. Bu gizemli olma şu anlama geliyor; izleyiciyle eser arasında bir mesafe olması lazım. Yani bizim izleyici olarak adım atmamız gerekmesi çok önemli. Sonra yine de sanat eseri farklı yönleri kapılarını açsın, farklı yaklaşımları için. Aksi takdirde sadece bir konuşmacı olurdu. Belki bir sosyolog olarak konuşabilirdi. Bu var ve aslında siyasi protestoları da değiştirdi. 1960'larda, 70'lerde bir şeyi protesto etmek için yürüyüş yapıldı, böyle pankartlar ve sloganlar ve hiç kimse, yani orada yürüyenler dışında hemen hemen hiç kimse ilgilenmiyordu. Şimdi bu daha önce bahsettiğim siyasi güzellik merkezi gibi kolektifler var ve bunlardan birkaç tane var. Onlar sanatçı mı onlar aktivist mi o belli değil. İkisi ya da yeni bir janr, her ikisi de

aslında. Onlar tam sanatçı değil, onlar aktivist aynı zamanda. Bu birleşme, bunun birleşmesi kesinlikle Beuys'un bir etkisi. Ve bu tür protesto ya da sosyal müdahale, yürüyüşlerden yüz kere, birkaç kere daha etkileyici olduğuna inanıyorum ben.

Marcus Graf: Evet, Beuys'un etkisi bugüne kadar hissediyoruz ve hissetmeye de devam ediyoruz. Bu bizim son konuşmamız. 100 Yıl Beuys dizisini bu şekilde bitiriyoruz. İlk olarak Akbank Sanat'a çok teşekkür etmek isterim. Bugünkü konuşma için Jochen Proehl ve daha önceki diğer konuşmacılara da çok teşekkür ediyorum.

2021 yılında, farklı açılardan, farklı uzmanlarla Beuys ve doğa, Beuys ve mistisizm, Beuys ve sanat tarihi ve Beuys ve toplum üzerinde duruyorduk. Bence bütün bu konuşmaların sonunda şunu görüyoruz; güçlü bir sanatçının yapıtları ölümden sonra güçlü olmaya devam ediyor. Bu yüzden inanıyorum ki gelecek kuşaklar bu önemli sanatçıdan etkilenmeye devam edecek. Bunu hep beraber umarım daha iyi bir gelecekte göreceğiz.

BÜNYAMİN ÖZGÜLTEKİN

Bünyamin Özgültekin, 1969 GEE Resim-İş Eğitimi Bölümü'ne birincilikle girdi ve bölüm birincisi olarak bitirdi. Yapıtları 32. ve 33. Devlet RH sergilerine ve Bakanlık Koleksiyonu'na kabul edildi ve 1972 yılında devlet bursu sınavlarının birincisi seçilerek ihtisas yapmak üzere Almanya'ya gönderildi. Berlin ve Kassel Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin sınavlarını kazandı. 1973 yılında Kassel GSF'de eğitimine başladı. 1978 yılında beş yıllık eğitimini "Fern der Heimat" tezi ile ve üniversitede verilen en iyi derece ile bitirdi. Beuys'la tanıştı. 1979 yılında Braunschweig GS Fakültesi'ne sınavsız (9. sömestir) kabul edildi. Buradaki eğitimi esnasında Hessen Üniversitesi'nde Araştırma Görevliliği'ne atandı. 1984 yılında kendi isteğiyle istifa etti ve yurda döndü. MÜ AEF Araştırma Görevliliğine atandı. 1985 yılında MSGSÜ SBE'nde Sanatta Yeterlik Eğitimine başladı. 1986 yılında MÜ SBE Sanatta Yeterlik Çalışmalarını tamamlayarak Dr. unvanı aldı. 1987 yılında Doçent, 1993 yılında Profesörlüğe yükseltildi. 10'u uluslararası ve 14'ü ulusal olmak üzere 24 ödül kazandı. 11'i yurt içi ve 45'ü yurt dışı olmak üzere 55 kişisel sergi açtı. 350'nin üzerinde ulusal ve uluslararası karma sergiye katıldı. Yapıtları yurtiçi, yurtdışı müze ve koleksiyonlarda yer aldı. 1995 yılında MÜAEF Bölüm Başkanlığını üç kez yürüttü. 2006 Yılında Kurucu Dekan olarak TÜGS Fakültesi'ni kurdu. Dekanlığı 2 dönem yürüttü. 2011 yılında Kemerburgaz Üni. GSTF'yi kurdu ve Kurucu Dekanlığını yaptı. 2017-2020 yılları arasında Altınbaş Üni. GST Fakültesi Dekanlığını ve 2019-2021 tarihleri arasında Ayvansaray Üni. GSTM Fakültesi Dekanlığını yürüttü.

1989 yılında Unesco AİAP UPSD kurucu üyesi ve 1990 yılında Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı'nın kurucu üyesi oldu. 2 dönem (8 yıl) MÜ Rektör Danışmanı olarak görev yaptı. 3 dönem (12 yıl) ÜAK Sanat Dalları Konseyi, EK Başkanı, ÜAK Doçentlik Sanat Tasarım Komisyonu Üyeliği, SADEK Uluslararası İlişkiler Komisyonu Başkanlığı ve YÖK Eğitim Komisyonu, Güzel Sanatlar ve Konservatuvar Çalışma Gurubu üyesi olarak görevler yaptı. Hâlâ Topkapı Üniversitesi GSMF öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Bünyamin Özgültekin entered G.E.E. Painting-Job Education Department in 1969 with first place and graduated from the department with the highest rank. His works were accepted to the 32nd and 33rd State R.H. exhibitions and the Ministry Collection, and he won the state scholarship exams in 1972. He was sent to Germany for post-graduate education and passed the Berlin and Kassel Fine Arts Faculties entry exams. He started his education at the Kassel GSF in 1973. In 1978, he completed his five-year education with the thesis "Fern der Heimat" and with the best degree awarded by the university. He met Beuys. He was admitted to the Faculty of Braunschweig GS without an exam (9th semester) in 1979. He was appointed as a Research Assistant at the University of Hessen during his education there. He resigned voluntarily in 1984 and returned to Turkey. He was appointed as a Research Assistant at M.Ü A.E.F. He started his Proficiency in Art Education at MSGSÜ SBE in 1985. He completed his MU SBE Proficiency in Art Studies and earned the Dr. title in 1986. He was promoted to Associate Professor in 1987 and Professor in 1993. He won 24 awards, 10 international and 14 national. He opened 55 personal exhibitions, 11 of which were domestic, and 45 were abroad. He participated in more than 350 national and international group exhibitions. His works have been included in museums and collections internationally. He served as the Head of the MU AEF Department three times in 1995. He founded TÜGS Faculty in 2006 as the Founding Dean and served as the Dean for two terms. He founded Kemerburgaz Uni FADF in 2011 and served as its Founding Dean. He served as the Dean of Altınbaş University FAD Faculty between 2017 and 2020, and as the Dean of Ayvansaray University FADA Faculty between 2019 and 2021.

He became a founding member of Unesco AIAP UPSD in 1989 and a founding member of the International Istanbul Art Fair in 1990. He served as the Advisor to the Rector of MU for two terms (8 years). He served as UAK Arts Branches Council, EK President, U.A.K. Associate Professorship Art Design Commission Member, SADEK International Relations Commission Chairman, and YÖK Education Commission, Fine Arts and Conservatory Working Group member for three terms (12 years). He is still working as a faculty member at Topkapı Uni. FAAF.

CEM ONAT

Ş. Cem Onat, 1982 yılında Ankara'da doğdu. Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü'nde lisans eğitimini, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anabilim Dalı'nda yüksek lisans ve doktora eğitimini tamamladı. Onat, 2011-2012 öğretim yılında değişim programı öğrencisi olarak ABD Temple Üniversitesi'nde Japon Budizmi ve Japon Mandalası üzerine çalıştı.

Birçok kişisel ve karma sergide yer alan ve akademik çalışmalarını, estetik ve sanat felsefesi, etik ve sanat eğitimi alanlarında sürdüren Onat, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Dekan Yardımcısı ve Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü'nde Doktor Öğretim Üyesi ve Bölüm Başkan Yardımcısı olarak çalışıyor.

Ş. Cem Onat was born in Ankara in 1982. He completed his undergraduate education at Başkent University Fine Arts Faculty Graphic Design Department, and his graduate and doctoral studies at Yeditepe University Social Sciences Institute Plastic Arts Department. Onat studied Japanese Buddhism and Japanese Mandala at Temple University, USA, as an exchange student in the 2011-2012 academic year.

Ş. Cem Onat participated in many solo and group exhibitions and continued his academic studies in the aesthetics and philosophy of art, ethics and art education. He works as Deputy Dean at Yeditepe University, Faculty of Fine Arts, and as an Assistant Professor and Deputy Head of the Department of Art and Culture Management.

DİDEM KARA SARIOĞLU

Didem Kara Sarioğlu, 1980 yılında İstanbul'da doğdu. Lisans eğitimini 2002 yılında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Plastik Sanatlar Bölümü'nde tamamladı.

2004 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde lisansüstü eğitime başlayan Kara Sarioğlu "Bir Biyofilik Olarak Joseph Beuys ve Sanatı" başlıklı tez konusuyla 2006 yılında Resim Yüksek Lisans Programı'ndan, "Richard Long'un Yapıtlarında Doğaya Karşı Ambivalent Eğilim" adlı tez konusuyla da 2012 yılında Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı'ndan mezun oldu.

2010 yılında Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Araştırma Görevlisi olarak başladığı görevini, 2015 yılından itibaren aynı kurumun Görsel Sanatlar Bölümü'nde Doktor Öğretim Üyesi olarak sürdürmektedir. 2018-2020 yılları arası Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlık Koordinatörlüğünü yürüten Kara Sarioğlu, 2020 yılından itibaren Görsel Sanatlar Bölüm Başkanı olarak görev almaktadır.

Teorik ve uygulama çalışmalarını çevresel sanat üzerine yoğunlaştıran Kara Sarioğlu, ilgili alanlarda ulusal ve uluslararası etkinliklere katılarak akademik kariyerini sürdürmektedir.

Didem Kara Sarioğlu was born in Istanbul in 1980. She completed her undergraduate education at Yeditepe University, Faculty of Fine Arts, Plastic Arts Department in 2002.

Starting her graduate education at Marmara University Fine Arts Institute in 2004, Kara Sarioğlu graduated from the Painting Master's Program in 2006 with the thesis titled "Joseph Beuys as a Biophilic and His Art" (Bir Biyofilik Olarak Joseph Beuys ve Sanatı), and from the Art Proficiency Program in the Painting Department in 2012 with the thesis titled "Ambivalent Tendency Towards Nature in Richard Long's Works" (Richard Long'un Yapıtlarında Doğaya Karşı Ambivalent Eğilim).

She started working as a research assistant at Işık University, Faculty of Fine Arts in 2010, and has been continuing her work as a doctoral faculty member in the Visual Arts Department of the same institution since 2015. As the Dean's Coordinator of the Faculty of Fine Arts between 2018-2020, Kara Sarioğlu has been working as the Head of the Visual Arts Department since 2020.

Concentrating her theoretical and practical studies on environmental art, Kara Sarioğlu continues her academic career by participating in national and international events in related fields.

FIRAT ARAPOĞLU

Fırat Arapoğlu, sanat tarihçisi, eleştirmen ve bağımsız küratör olarak İstanbul'da yaşamakta ve Altınbaş Üniversitesi'nin Ortak Dersler Birimi'nde Dr. Öğr. Üyesi olarak çalışmaktadır. Türkiye ve yurt dışında birçok serginin küratörlüğünü yapmıştır. Yakın tarihli projeleri arasında "Unutulmayan Gelecek", Krassimir Terziev solo sergi (2019, Versus Art Projects, İstanbul), "Beşinci Anlaşma", Esra Satiroglu solo sergi (2019, Summart, İstanbul), Simbart'ın tek günlük solo sergi programları, Kazı İzleri (2022, İstanbul, Dundee ve Barcelona) ve 6. Uluslararası İstanbul Çocuk ve Gençlik Bienali (2022, İstanbul) sayılabilir. 3. Çanakkale Bienali ile 3. ve 4. Uluslararası Mardin Bienalleri'nin eş küratörlüğünü yapmıştır. Türkiye'de ve yurt dışında katkıda bulunduğu sanat dergileri arasında Sanat Dünyamız, Genç Sanat, Art-İst Modern & Actual, ICE, ARTAM, Art Unlimited, Eleştirel Kültür, RH+, İstanbul Art News, ArtDog İstanbul ve Flash Art sayılabilir. Ayrıca Birgün, Cumhuriyet ve soL gazetelerinde yazıları yayınlanmıştır. Sanat ve sanat eğitimi üzerine yazdığı makaleleri ulusal ve uluslararası sempozyumlarda sunmuş ve kitap bölümleri kaleme almıştır. İstanbul Modern Sanat Müzesi, Moda Sahnesi, Atölye Maçka, Narmanlı Sanat ve İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde konuşmalar ve atölyeler gerçekleştirmiştir. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin (AICA) 2020-2023 genel başkan yardımcılığını yürütmektedir.

The art historian, critic and independent curator Fırat Arapoğlu lives in Istanbul and works as a Dr. Lecturer in the Common Courses Department at Altınbaş University. He has curated many exhibitions in Turkey and abroad. His recent projects include "Unforgotten Future" (Unutulmayan Gelecek), Krassimir Terziev solo exhibition (2019, Versus Art Projects, Istanbul), "Fifth Agreement" (Beşinci Anlaşma), Esra Satiroglu solo exhibition (2019, Summart, Istanbul), Simbart's one-day solo exhibition programs, Excavation Traces (Kazı İzleri) (2022, Istanbul, Dundee and Barcelona) and the 6th International Istanbul Children and Youth Biennial (2022, Istanbul). He co-curated the 3rd Çanakkale Biennial and the 3rd and 4th International Mardin Biennials. Sanat Dünyamız, Genç Sanat, Art-Ist Modern & Actual, ICE, ARTAM, Art Unlimited, Eleştirel Kültür, RH+, Istanbul Art News, ArtDog Istanbul and Flash Art can be counted among the art magazines he contributed to in Turkey and abroad. Additionally, Birgün, Cumhuriyet and soL published his articles. He presented his papers on art and art education at national and international symposiums and wrote various book chapters. He gave speeches and workshops at Istanbul Modern Art Museum, Moda Stage, Atelier Maçka, Narmanlı Art and Istanbul Bilgi University. He is the vice president of the International Association of Art Critics (AICA) 2020-2023 Assistant Professor and Deputy Head of the Department of Art and Culture Management.

İSMET DEĞİRMENCİ

İsmet Değirmenci, 1964 yılında Marmara Adası, Gündoğdu Köyü'nde doğdu. 1986-1991 Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü'nde öğrenim gördü. İlk öykü ve şiirleri 1990'da Yazın Dergisi'nde yayımlandı. Uzun ve kısa metrajlı film çalışmalarının yanı sıra Kıbrıslı şair Mehmet Kansu ile 2001'de hazırladığı "İki Ada", yayımlanmış şiir-desen kitabı, 2010'da Assos Yayınları'ndan çıkan "Gemi Ne Zaman Gelecek" adlı şiir kitabı bulunmaktadır. 2006-2008 yıllarında "Gaste" ve sonrasında "S" isimli aylık gazetede makaleler yazdı.

2001 yılından bu yana Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümünde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. 2017-2018 yıllarında Kıbrıs'ta Arkin Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım Üniversitesi'nde çalışmıştır. Plastik Sanatlar alanında birçok kişisel sergisi bulunan ve karma sergilere katılan sanatçı, çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

İsmet Değirmenci was born in 1964 in Gündoğdu Village of Marmara Island. He studied at Marmara University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture between 1986 and 1991. Yazın Dergisi published his first short stories and poems in 1990. In addition to his feature films and short films, there is a published poetry-pattern book named "Two Islands" which he prepared with the Cypriot poet Mehmet Kansu in 2001 and a poetry book named "When the Ship Will Come" published by Assos Publications in 2010. He wrote articles for the monthly newspaper "Gaste" and later "S" between 2006 and 2008.

He has been working as a part-time lecturer at Yeditepe University, Faculty of Fine Arts, Plastic Arts Department since 2001. He worked at Arkin Creative Arts and Design University in Cyprus between 2017 and 2018. Having many solo exhibitions in the field of Plastic Arts, and participating in many group exhibitions, the artist continues his works in Istanbul.

JOCHEN PROEHL

Jochen Proehl, 1958'de Almanya'da Lübeck'te doğdu, çocukluğunu ve gençliğini İstanbul'da geçirdi. Berlin Teknik Üniversitesi'nde Alman Edebiyatı ve Tarih, 1982-1988 yılları arasında HdK Berlin'de Sanat Tarihi okudu ve resim kürsüsünde sanat eğitimi aldı. Sanat çalışmaları için Stiftung Kulturfonds ve Almanya Schleswig-Holstein eyaletinden burs aldı. Kiel'de Christian-Albrechts-Universität'te misafir öğretim görevlisi, Muthesius-Kunsthochschule'de ise misafir profesörlük görevini üstlendi. 2008-2009 eğitim yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde DAAD Misafir Doçentlik yaptıktan sonra tamamen İstanbul'a döndü, Okan Üniversitesi ve Işık Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yaptı, Türkiye'deki çeşitli üniversitelerde dersler verdi.

Jochen Proehl 2013'ten beri, BAU İletişim Fakültesi Fotoğraf ve Video Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapıyor. Ayrıca Bahçeşehir Üniversitesi BAU İstanbul Berlin Sanat Köprüsü direktörlüğü, BAUART Galeri'si küratörlüğü ve 2017 – 2020 yılları arasında Bahçeşehir Üniversitesi Kültür ve Sanat Direktörlüğü görevlerini üstlendi.

Jochen Proehl'ün sanat çalışmalarında insanın coğrafyaya müdahalesine, yeryüzündeki yaralar ve izler gibi temaları merkeze alarak karasal ve kentsel soyut anatomilere odaklanıyor. Resim, fotoğraf, desen ve video çalışmaları CDA Projects, Seitz & Partner, Galerie Michael Schultz Berlin, Kuad Gallery, C.A.M. Galeri, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Sanatorium gibi galerilerde sergilendi. Eserleri Kunstmuseum Bayreuth, Kunsthalle Dresden ve İstanbul Modern tarafından düzenlenen sergilerde yer aldı. Makale ve edebî metinleri Teorik Bakış, Die Horen ve Lettre International gibi yayınlarda yer aldı.

Jochen Proehl was born in Lübeck, Germany in 1958 and spent his childhood and youth in Istanbul. He studied German literature and history at the Technical University of Berlin and art history at HdK Berlin and studied art at the chair of painting between 1982 and 1988. He received a scholarship for his art studies from the Stiftung Kulturfonds and the German state of Schleswig-Holstein. He is a visiting lecturer at Christian-Albrechts-Universität in Kiel and visiting professor at Muthesius-Kunsthochschule. After working as a DAAD Visiting Associate Professor at Marmara University Fine Arts Faculty in the 2008/2009 academic year, he returned to Istanbul fully, worked as a lecturer at Okan University and Işık University, and gave lectures at various universities in Turkey.

He works as a faculty member in the Photography and Video Department of the Faculty of Communication at BAU since 2013. He also served as the director of Bahçeşehir University BAU Istanbul Berlin Art Bridge, the curator of BAUART Gallery and the Culture and Art Director of Bahçeşehir University between 2017 and 2020.

Jochen Proehl's artworks focus on terrestrial and urban abstract anatomies, focusing on themes such as human intervention in geography, wounds and scars on the earth. His paintings, photographs, drawings and video works have been exhibited in galleries such as CDA Projects, Seitz & Partner, Galerie Michael Schultz Berlin, Kuad Gallery, C.A.M. Gallery, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Sanatorium. His works have been included in exhibitions organized by Kunstmuseum Bayreuth, Kunsthalle Dresden and İstanbul Modern. He has published articles and literary texts in publications such as Teorik Bakış (Theoretical View), Die Horen, and Lettre International.

KLAUS STAECK

Klaus Staeck, 28 Şubat 1938'de Dresden yakınlarındaki Pulsnitz/Kreis Kamenz'de doğdu. 1957-62 yılları arasında Heidelberg, Hamburg ve Berlin'de hukuk okudu. Staeck, 1960'tan itibaren, ilk kartpostallarını geliştirdi. İlk sergisini Heidelberg'deki "Haus Buhl"da açtı. 1965 yılında, günümüzde "Edition Staeck" olarak adlandırılan yapımcı yayınevi "Edition Tangente"yi kurdu. 1968'den itibaren Joseph Beuys ile ortak çalışmalar geliştirdi. 1970'de Berlin'de "1. Zille Ödülü"nü aldı. 1971'de, Düsseldorf/Köln'de şimdi "Art Cologne" olarak adlandırılan "IKI"yi (Uluslararası Sanat ve Bilgi Fuarı) kurdu. 1971'de, Frankfurt'ta "Experimenta 4"e katıldı. 1973 yılında Klaus Staeck, Joseph Beuys ile birlikte kurduğu "Free University for Creativity and Interdisipliner Research" derneğinin başkanı oldu. Ayrıca, Giessen Üniversitesi'nde bir öğretim pozisyonu aldı. 1978 ve 1980 yılları arasında Staeck, Frankfurt ve Heidelberg'deki sanat derneklerinde, Berlin Kongre Salonu'nda, Viyana'daki Künstlerhaus'ta, Graz'daki gençlik evinde, Aarhus'taki belediye binasında ve Almanya'daki Hannover Kunstverein'de "Sanat ve Politikada Retrospektif Görüşler" başlığı altında kapsamlı retrospektifler yaptı. 1982'de, "Documenta 7"de yer aldı. 1986 yılında, Mons/Belçika'da "3. Triennale Européenne de l'Affiche Politique" ödülünü ve Krakow / Polonya'da "11. Uluslararası Grafik Bienali"nde onur madalyasını kazandı.

1986'da Staeck, "Düsseldorf Sanat Akademisi"nde misafir profesör oldu. Bir yıl sonra "Documenta 8"de yer aldı. 1989/1990'da Bonn "NRW-Landeshaus"da, Münih "Kent Müzesi"nde, Saarbrücken "Kent Galerisi"nde ve Bitterfeld "Kreismuseum"da retrospektifler gerçekleştirdi. 1990'da, Berlin Sanat Akademisi'ne üye oldu. Birçok ödül ve sergiden sonra Klaus Staeck 2006'da Berlin Sanat Akademisi Başkanı seçildi. 2015 yılında Berlin Sanat Akademisi'ndeki üç dönem (2006-2015) başkanlığının sona ermesinin ardından Staeck, onursal başkan seçildi. 2007 yılında "Federal Almanya Cumhuriyeti Büyük Liyakat Nişanı" aldı. 2018'de Essen'deki Folkwang Müzesi, "Dişliler İçin Kum" (Sand fürs Getriebe) isimli büyük bir sergi düzenledi. Aynı yıl sanatçı, sanat ve bilim için Heidelberg Şehri'nden "Richard Benz Madalyası" aldı. Almanya ve yurt dışında çeşitli ödüller alan ve 3.000'den fazla kişisel sergi düzenleyen Klaus Staeck'in poster ve kartpostallarının hukuki olarak yasaklanması için toplam 41 başarısız girişimde bulunuldu.

Klaus Staeck was born on 28 February 1938 in Pulsnitz/Kreis Kamenz, near Dresden. He studied law in Heidelberg, Hamburg and Berlin between 1957 and 62. Staeck developed his first postcards from 1960 onwards. He opened his first exhibition at "Haus Buhl" in Heidelberg. In 1965, he founded the producer publishing house "Edition Tangente", now called "Edition Staeck". From 1968 he developed collaborations with Joseph Beuys. He won the "1st Zille Award" in Berlin in 1970. He founded the "IKI" (International Art and Knowledge Fair), now called "Art Cologne", in Düsseldorf/Cologne in 1971. Also in 1971, he participated in "Experimenta 4" in Frankfurt. In 1973, Klaus Staeck became the president of the association of "Free University for Creativity and Interdisciplinary Research" he founded with Joseph Beuys. He also took a teaching position at the University of Giessen. Between 1978 and 1980 Staeck created extensive retrospectives under the title of "Retrospective Views in Art and Politics" at the art associations in Frankfurt and Heidelberg, the Congress Hall in Berlin, the Künstlerhaus in Vienna, the youth house in Graz, the town hall in Aarhus and the Hannover Kunstverein in Germany. In 1982, he participated in "Documenta 7". In 1986, he won the "3rd Triennale Européenne de l'Affiche Politique" award in Mons/Belgium and the Medal of Honor at the "11th International Graphic Biennale" in Krakow / Poland.

Staeck became a visiting professor at the "Academy of Arts Düsseldorf" in 1986. A year later, he participated in "Documenta 8". He conducted retrospectives at Bonn "NRW-Landeshaus", Munich "City Museum", Saarbrücken "City Gallery" and Bitterfeld "Kreismuseum" in 1989/1990. In 1990, he became a member of the Berlin Academy of Arts. After his many awards and exhibitions, Klaus Staeck was elected President of the Berlin Academy of Arts in 2006. Following the end of his three-term (2006-2015) presidency at the Berlin Academy of Arts in 2015, Staeck was elected honorary president. He received the "Order of Merit of the Federal Republic of Germany" in 2007. He held a major exhibition "Sand for Gears" (Sand fürs Getriebe) at the Folkwang Museum in Essen in 2018. In the same year, the artist received the "Richard Benz Medal" from the City of Heidelberg for the arts and sciences. A total of 41 unsuccessful attempts were made to legally ban the posters and postcards of Klaus Staeck. He who won various awards and held more than 3,000 solo exhibitions in Germany and abroad.

LALE DELİBAŞ

1973 yılında İstanbul'da doğdu. 2006 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde Lisans, 2009 yılında "Kelt Kültürü Bağlamında Joseph Beuys ve Eserleri" başlıklı teziyle Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı / Sanatta Yeterlik programındaki eğitimine "Joseph Beuys'un Eserlerinde Bir Ari Miti: Kayıp Kıta Atlantis" adlı tezi üzerine çalışarak devam ediyor.

"Lamekan" adlı ilk kişisel sergisini 2008 yılında, Mac Art Gallery'de (İstanbul), "Re-writable" adlı diğer kişisel sergisini 2010 yılında, Galeri Nev'de (Ankara) gerçekleştirdi.

Katıldığı diğer sergiler arasında "Sarmal/Helix", Yapı Kredi Kültür Sanat, Beyoğlu/İstanbul (2017), "Tutku", Borusan Contemporary, İstanbul (2015), "Elgiz 10 İstanbul" Sergisi, Özel Proje, Proje4L / Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul (2011), "AbbaraKadabra", Uluslararası Mardin Çağdaş Sanat Bienali (2010), "Twenty Windows On The World", UNESCO / Paris (2010), "Hiç Yoktan İyidir", Manzara Perspectives, İstanbul (2010), "+ Sonsuz", Cer Modern, Ankara (2010), "Mind Models: The First Show", Borusan Müzik Evi açılış sergisi, İstanbul (2010), "Kayıp Gerçekliğin İzinde" / "Nevnesil", Galeri Nev, Ankara (2009) sayılabilir.

She was born in 1973 in Istanbul. She graduated from Marmara University Fine Arts Faculty, Painting Department undergraduate education in 2006, and completed her master's degree education in 2009 with the thesis titled "Joseph Beuys and His Works in the Context of Celtic Culture" (Kelt Kültürü Bağlamında Joseph Beuys ve Eserleri). She continues her education at Marmara University Fine Arts Institute, Painting Department Proficiency in Art program, with her thesis titled "An Aryan Myth in the Works of Joseph Beuys: The Lost Continent Atlantis" (Joseph Beuys'un Eserlerinde Bir Ari Miti: Kayıp Kıta Atlantis).

She held her first solo exhibition "Lamekan" at Mac Art Gallery (Istanbul) in 2008 and her other solo exhibition "Re-writable" in 2010 at Galeri Nev (Ankara).

"Sarmal/Helix", Yapı Kredi Kültür Sanat, Beyoğlu/İstanbul (2017), "Tutku", Borusan Contemporary, İstanbul (2015), "Elgiz 10 İstanbul" Exhibition, Özel Proje, Proje4L / Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul (2011), "AbbaraKadabra", Uluslararası Mardin Çağdaş Sanat Bienali (2010), "Twenty Windows On The World", UNESCO / Paris (2010), "Hiç Yoktan İyidir", Manzara Perspectives, İstanbul (2010), "+ Sonsuz", Cer Modern, Ankara (2010), "Mind Models: The First Show", Borusan Müzik Evi açılış sergisi, İstanbul (2010), "Kayıp Gerçekliğin İzinde" / "Nevnesil", Galeri Nev, Ankara (2009) can be counted amongst the other exhibitions she participated in.

MARCUS GRAF

Marcus Graf, 1974, Almanya'da doğdu. Hildesheim Üniversitesi'nde Kültür Bilimi ve Estetik İletişimi Fakültesi'ndeki Plastik Sanatlar ve Sanat Bilimi Bölümü'nde okuduktan sonra çeşitli sanat kurumlarında proje yöneticisi, küratör, eğitmen, yazar ve sanatçı olarak çalıştı. 2010 yılında Almanya'daki Stuttgart Devlet Sanat Akademisi'ndeki Çağdaş Sanat Tarihi, Estetik ve Sanat Teorisi Enstitüsü'nde doktora unvanı alan Graf, 2003 yılından beri Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi. 2017'de profesör oldu ve 2019'tan beri Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü Başkanı olarak çalışmaya devam ediyor.

2001'den beri İstanbul'da yaşayan Marcus Graf, Siemens Sanat, Plato Sanat, Akbank Sanat, Milli Reasürans, Contemporary Istanbul, Pera Müzesi, Müze Gazhane, Baksı Müzesi, Erimtan Müzesi ve Elgiz Müzesi gibi çeşitli kurumlarda 100'den fazla serginin küratörlüğünü üstlenmiştir.

Çok sayıda kitap, kitapta bölüm, sergi kataloğu ve dergide sanat yazarlığı yapmış olan Graf, akademisyen, küratör ve sanat yazarı olarak İstanbul'da yaşamaktadır.

Marcus Graf was born in 1974 in Germany. After studying Cultural Sciences and Aesthetic Communication in the Institute for Fine Arts, Aesthetics and Art History at the University of Hildesheim in Germany, he received his PhD in 2010 from the Institute of Contemporary Art History, Aesthetic and Art Theory at Stuttgart Art Academy in Germany. He became in 2017 Professor for Contemporary Art History and Theory at the Fine Art Faculty at Yeditepe University, where he teaches since 2003. He is currently the head of Arts and Culture Management Department.

Graf lives and works in Istanbul since 2001. He has been the curator of over 100 exhibitions in institutions such as Siemens Sanat, Plato Sanat, Milli Reasürans, Akbank Sanat, Contemporary Istanbul, Pera Museum, Museum Gazhane, Baksı Museum, Erimtan Museum and Elgiz Museum.

He is the author of numerous books, exhibition catalogues and publications on contemporary art and artists, and continues to live in Istanbul as an academic, curator and art writer.

AKBANK SANAT
İstiklal Caddesi No: 8 Beyoğlu 34435 İstanbul
T: (212) 252 35 00-01
www.akbanksanat.com

EDİTÖR
Marcus Graf

PROJE KOORDİNATÖRÜ
Zeynep Arınç

KATILIMCILAR
Bünyamin Özgültekin
Didem Kara Sarioğlu
Fırat Arapoğlu
İsmet Değirmenci
Jochen Proehl
Klaus Staeck
Lale Delibaş
Ş. Cem Onat

ÇEVİRİ
MGM

TASARIM
Çözüm

FOTOĞRAFLAR
Alamy Stock Photo
Görsel Çözüm

SON OKUMA
Öykü Demirci

Bu kitap, Marcus Graf tarafından Bünyamin  zg ltekin, Didem Kara Sarioğlu, Fırat Arapoğlu, İsmet Değirmenci, Jochen Proehl, Klaus Staeck, Lale Delibaş ve Ş. Cem Onat'la 2021 yılında Akbank Sanat'ta gerçekleştirilen röportaj metinlerini içermektedir. Video röportajlar Akbank Sanat'ın YouTube kanalında izlenebilir.

This book contains the decoded interviews which have been conducted by Marcus Graf with Bünyamin  zg ltekin, Didem Kara Sarioğlu, Fırat Arapoğlu, İsmet Değirmenci, Jochen Proehl, Klaus Staeck, Lale Delibaş and Ş. Cem Onat during 2021 at Akbanksanat. The video interviews can be viewed at Akbank Sanat's YouTube channel.

